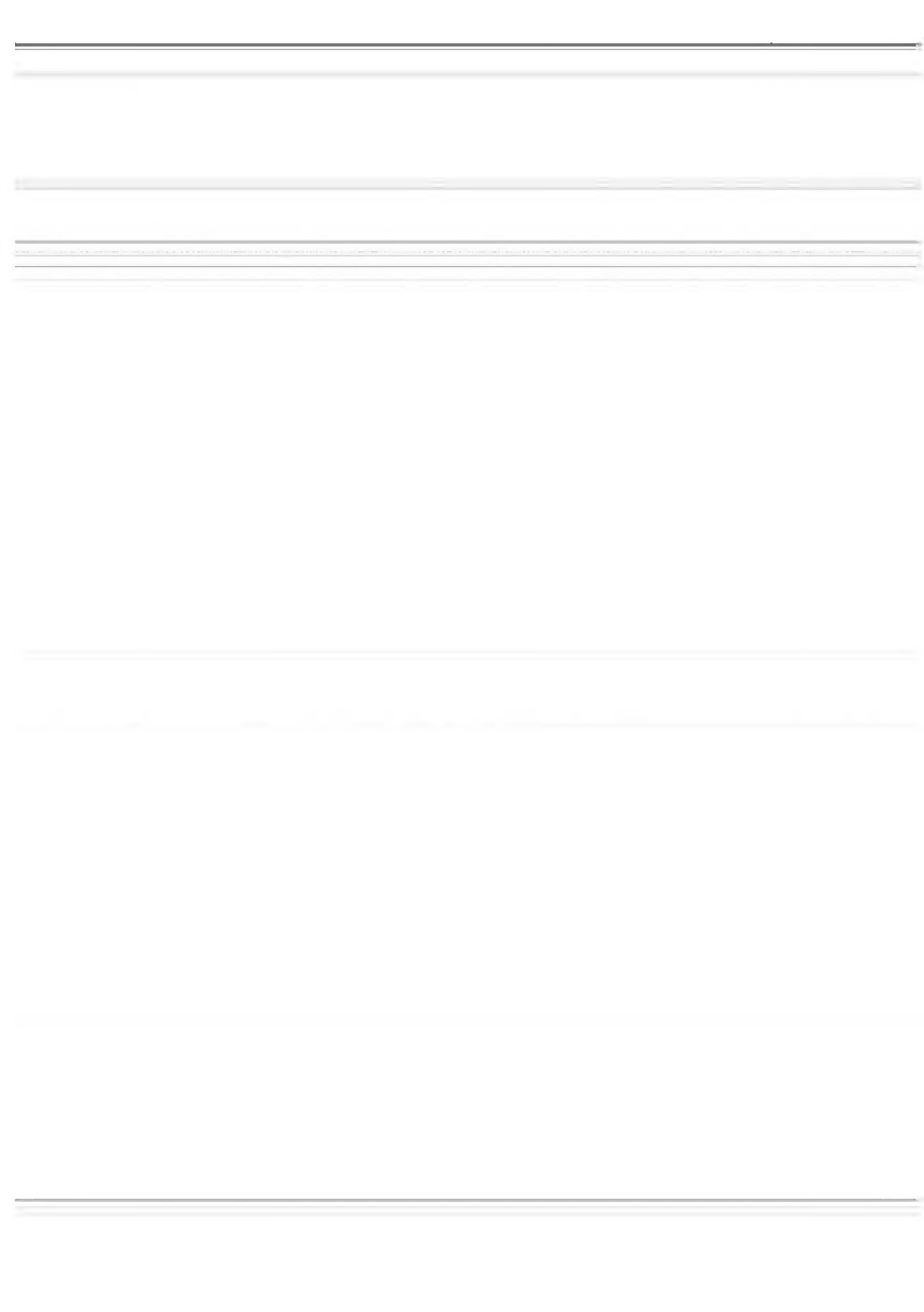


سُلْطَةُ الْمَعْنَى

مراجعات نقدية

أ. د. صالح بن معيض الغامدي





سُلْطَةُ الْمَعْنَى

مراجعات نقدية



سُلْطَةُ الْمَعْنَى

مراجعات نقدية



أ. د. صالح بن معيض الغامدي

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الطبعة الأولى

1434 هـ - 2013 م

جميع الحقوق محفوظة

يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأية وسيلة تصويرية
أو الكترونية أو ميكانيكية بما فيه التسجيل الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة
أو أقراص مقروءة أو بأية وسيلة نشر أخرى بما فيها حفظ المعلومات،
واسترجاعها من دون إذن خطي من الناشر.

المحتويات

تقديم.....	9
الفصل الأول: النقد الأجناسي عند العرب "إحكام صناعة الكلام للكلاعي" أنموذجاً... 11	
تقديم.....	11
أولاً: نقد النثر.....	12
ثانياً: الكلاعي ونقد النثر.....	17
ثالثاً: إحكام صناعة الكلام.....	21
1 - الأهمية والمكانة.....	21
2 - وصف الكتاب.....	25
رابعاً: الأجناس النثرية.....	27
خامساً: الأجناس النثرية عند الكلاعي.....	32
سادساً: أسس التصنيف والتقسيم.....	34
سابعاً: الشمولية.....	39
ثامناً: المصطلح.....	42
تاسعاً: التنظير والتعديد.....	44
1 - التصنيف والتقسيم.....	45
2 - الحد والتعريف.....	45
3 - التقاليد والشروط.....	48
4 - التطبيق والتمثيل.....	49

الفصل الثاني: إشكالية التجنيس كتاب "في سراة غامد وزهران" أنموذجاً 51

مقدمة 51

1 - تجنيس الكتاب 52

2 - العلاقة بين الرحلتين 59

الفصل الثالث: المراجعات النقدية في الخطاب النقدي السعودي المبكر:

كتاب (المرصاد) أنموذجاً 63

تقديم 63

المراجعات النقدية 63

المرصاد 66

أنواع المراجعات النقدية 70

1 - المراجعة السطحية 70

2 - المراجعة المترصدة المتصيدة 71

3 - المراجعة النقدية المحولة 73

خصائص نقد المراجعات كما تجلت في المرصاد 75

مراجع البحث: العربية - الأجنبية 77

الفصل الرابع: وظائف الخطاب الافتتاحي النقدي: مجلة علامات أنموذجاً 79

مدخل 79

الافتتاحيات 80

الوظائف 81

1 - وظيفة التظهير والتحديث 83

2 - وظيفة الإخبار والتواصل 87

3 - وظيفة الاستعراض والتعليق 91

4 - وظيفة التفاعل مع الخارج 93

خاتمة 95

الفصل الخامس: أدب الردة: عرض وتعليق..... 97

العرض..... 97

التعليق..... 101

الفصل السادس: إشكالات قصيدة النثر في المملكة العربية السعودية..... 105

تقديم..... 105

التسمية الأجنبية..... 106

المرجعية..... 114

المجانية..... 119

التلقي..... 125

الفصل السابع: الشعر العربي مترجماً إلى الإنجليزية:

ترجمة هيزو أنموذجاً..... 131

مدخل..... 131

ترجمة الشعر العربي الحديث إلى الإنجليزية..... 133

ترجمة هيزو..... 135

أسلوب الترجمة..... 137

منهج الدراسة..... 139

التغيير..... 139

الحذف..... 143

العناصر اللغوية ذات الظلال الثقافية..... 146

الكسب..... 148

الفصل الثامن: السرقات والتناص ملحوظات وتعقيبات..... 149

الفصل التاسع: الكرم المستحيل: قراءة جديدة في قصيدة الحطيئة

"وطاوي ثلاث"..... 157

157	النص.....
159	حول النص".....
162	مدخل.....
164	القراءة الجديدة.....
171	التحليل.....
179	أهداف المفارقة.....

تقديم

يشتمل هذا الكتاب على مجموعة من الدراسات والمراجعات النقدية التي كتبت في أوقات مختلفة، من منظورات نقدية متعددة، عن الأدب العربي ونقده قديماً وحديثاً.

تحتل قضية الأجناس الأدبية وقضية المراجعات النقدية باهتمام خاص في هذا الكتاب، ونحسب أنهما من القضايا المهمة التي ما زالت حاضرة بقوة في الساحة النقدية العربية؛ بصفة هاتين القضيتين تعبران عن آخر ما وصلت إليه الأجناس الأدبية الحديثة في سياق تداخلها بعضها ببعض من جهة، والتفات النقاد والدارسين إلى هذه الإشكالية في مراجعاتهم النقدية ومداخلاتهم القرائية من جهة أخرى.

أظن أن هذه المقاربات سعت إلى أن تكون مختزلة، تصل إلى تحقيق أهدافها مباشرة؛ لأنني - عادة - أميل إلى الاختزال والحذف اللذين لا يخلان بمسألة التوضيح والمعالجة النقدية. وكثيراً ما يلومني بعض الأصدقاء على هذا الإيجاز الذي يكشف على غير ما عودته عليهم بعض الدراسات النقدية التي تُفرَّع مقارباتها، وتستطرد في موضوعاتها، وربما تستخدم لغة إنشائية لا نقدية!!

تتناول الفصول الثلاثة الأولى من الكتاب مرجعيات نقدية في سياق نقد النقد، وهي: النقد الأجناسي عند العرب "إحكام صنعة الكلام للكلاعي" أنموذجاً، وإشكالية التحنيس: كتاب (في سراة غامد

وزهران) أنموذجاً"، و"المراجعات النقدية في الخطاب النقدي السعودي المبكر: كتاب (المرصاد) أنموذجاً".

أما الفصلان الرابع والخامس فهما مراجعات للخطاب النقدي ذي المنحى التحنيسي الأدبي: "وظائف الخطاب الافتتاحي النقدي: مجلة علامات أنموذجاً"، و"أدب الردة: عرض وتعليق".

وأخيراً، تناولت الفصول الأربعة الأخيرة بعض إشكاليات الشعر في السياق التحنيسي، وهي: "إشكالات قصيدة النثر في المملكة العربية السعودية"، و"الشعر العربي مترجماً إلى الإنجليزية: ترجمة هيزو نموذجاً"، و"السرقاات والتناص: ملاحظات وتعقيبات"، و"الكرم المستحيل: قراءة جديدة في قصيدة الخطيئة (وطاوي ثلاث)".

يأمل الباحث أن تجد هذه القراءات القبول في عقول متلقيها وقلوبهم، وأن تثير لديهم بعض التساؤلات الجمالية والإشكاليات المعرفية، وأن تسهم أعلامهم في الحوار من خلالها، اتفاقاً أو اختلافاً، وسيكون صدرنا -بإذن الله - رجباً لتلقي أية ملحوظات أو انتقادات. والله ولي التوفيق.

المؤلف

الرياض

2013/1/28

النقد الأجناسي عند العرب "إحكام صناعة الكلام للكلاعي" أنموذجاً

تقديم

هذا البحث هو محاولة لدراسة وتقويم المنهج النقدي الذي طبقه الكلاعي في كتابه إحكام صناعة الكلام، لدراسة النثر العربي القديم، فقد اطرّح الكلاعي في كتابه هذا المنهج البلاغي التقليدي الذي كان سائداً في كثير من الدراسات التي تناولت النثر قبله، وابتكر منهجاً نقدياً يقوم أساساً على دراسة النثر من خلال دراسة الأجناس النثرية التي كتبت في الأدب العربي القديم. وهذا المنهج يدخل ضمن ما يسمى في عصرنا الحديث بالنقد الأجناسي generic criticism، ولو عفاه عنه التصنيف الضيق.

وقد تمكن الكلاعي من خلال هذا المنهج من حصر الأجناس النثرية - تبعاً للوظيفية اللغوية (الجمالية) - في ثمانية أجناس رئيسة، ثم قام بتفريغ هذه الأجناس - حسب معايير مختلفة - إلى أنواع عديدة، بين كثيراً من تقاليدنا وشروطها، ومثل لها بكثير من النصوص النثرية التي كتبت في أدبنا العربي القديم خلال القرون الخمسة الهجرية الأولى. وعلى الرغم من أن حصر الكلاعي للأجناس النثرية في ثمانية لا

يعكس بالضرورة الثراء الأجناسي الذي عرفه النثر العربي القلم، فإنه - حسب علمنا - أشمل حصر يقدمه ناقد عربي قلم على الإطلاق. ولذلك فإن ما أنجزه الكلاعي في دراسته هذه يعد - حقيقة - أول محاولة معتمدة وجادة لتأسيس نظرية للأجناس النثرية في أدبنا العربي القلم.

أولاً: نقد النثر

يكاد يجمع أغلب دارسي الأدب العربي القلم على أن النثر العربي القلم لم يحظ بالعناية والاهتمام اللذين يستحقهما من قبل النقاد العرب القدامى، خاصة إذا ما قورن بالشعر، وأن ما أورده النقاد القدامى في كتبهم من إشارات وملاحظات نقدية متناثرة حول النثر لم تأت قصداً وإنما جاءت عرضاً في سياق نقدهم للشعر.¹ وقد أبدى هؤلاء الدارسون استغرابهم واندهاشهم من هذا الإهمال الذي لحق بالنثر، وذهبوا في تحليل هذه الظاهرة مذاهب شتى كما تشير بعض الدراسات الحديثة في هذا الموضوع.

فالبشير المجذوب، على سبيل المثال، يعزو إهمال النقاد القدامى للنثر إلى الأسباب التالية:

1 انظر على سبيل المثال: زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع (بيروت: دار الجيل، د.ت)، ج1، ص 17 - 18، أحمد ضيف، العصر العباسي: محاضرات في الأدب العباسي (القاهرة: مطبعة التوكل، 1935م)، ص 92 - 93؛ البشير المجذوب، حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى (طرابلس: الدار العربية للكتاب، 1982م)، ص 9؛ يوسف بكار، "إحسان عباس والنقد العربي القلم" علامات، م3، ج 10 (1414هـ/1993م)، ص 194؛ ألغت كمال الروبي، الموقف من القص في تراثنا النقدي (القاهرة: مركز البحوث العربية، 1991م)، ص 29.

- 1- ديني. ويتمثل في منافسة النص القرآني الثري للنثر غير القرآني.
- 2- اجتماعي وسياسي. ويتمثل في منافسة الشعر للنثر نظراً لارتباط الشعر العربي القديم بالدولة وبالنظام السياسي القائم، وفي مكانة الشعر في نفوس العرب وفي ظاهرة التكسب بالشعر.
- 3- ثقافي. ويتمثل في نكسة المعتزلة ابتداء من عهد المتوكل.
- 4- فني. ويتصل بطبيعة النثر وجوهره فجماله أخفى من جمال الشعر.¹

أما ألفت الروبي فتعزو هذا الإهمال إلى سبب أسلوبى. فهي ترى أن طبيعة اللغة الأدبية "الانحرافية" المستخدمة في الشعر مقابل اللغة غير الأدبية "المعيارية" المستخدمة في النثر هي السبب في اهتمام النقاد القدامى بالشعر «وعنايتهم الخاصة بنقده وتحديد معايير الجودة والرداءة فيه.. إلخ، على نحو يفوق اهتمامهم بالنثر وأشكاله وجماليته».²

أما فاطمة الوهيبى فتحصر أسباب هذا الإهمال في أمرين: أولهما، حيوية الشعر وارتباطه بوجودان الناس، وهومهم فيما ارتبط النثر بشؤون الدين والسلطان.

وثانيهما يتعلق بمفهوم النقاد القدامى لطبيعة الأجناس الأدبية التي قصروها على الشعر والخطابة والرسائل، الأمر الذي أدى إلى «اكتفاء النقاد بالتنظير والتعقيد للشعر لأن ذلك يغنيهم عن التنظير للنثر وأنواعه».³

1 المجذوب، مفهوم النثر الفنى، ص ص 12 - 15.

2 الروبى، الموقف من القصص، ص ص 23 - 24.

3 فاطمة الوهيبى، نقد النثر في القرنين الرابع والخامس الهجريين (الرياض: دار العلوم، 1991م)، ص 280.

وإذا ما دققنا النظر في الأسباب التي أوردتها المجذوب تعليلاً لإهمال
النقاد القدامى للنثر، فسوف نجد أنها - ربما باستثناء السبب الفني -
ليست قوية وبالتالي ليست مقنعة.

فقضية منافسة القرآن للنصوص النثرية الأخرى ليست صحيحة،
لأن النقاد القدامى أدركوا جيداً الفرق بين النص النثري القرآني، وغير
القرآني، مثلما أدركوا الفرق بين النص القرآني والنص الشعري «فكما
أن القرآن أعجز الشعراء وليس بشعر، كذلك أعجز الخطباء وليس
بخطبة، والمترسلين وليس بترسل»¹.

وبالتالي فلا مجال لهذا التنافس، وإلا لنافس القرآن الشعر، واستوى
في ذلك إهمال النقاد القدامى للشعر والنثر معاً.

أما فيما يتعلق بمنافسة الشعر للنثر لارتباط الأول بمفهوم الدولة
فهذا صحيح ربما إلى ما قبل القرن الرابع الهجري؛ أما بعد ذلك فقد
أصبحت الغلبة للنثر وللكتاب وأصبح النثر أكثر ارتباطاً من الشعر
بالدولة والنظام الحاكم، وأصبح أيضاً وسيلة للتكسب، ومع ذلك فقد
استمر إهمال النقاد له.

أما فيما يتعلق بنكسة المعتزلة، فلا نرى لها أي دور مباشر في نقد
النثر وبالتالي في تفسير إهمال النقاد القدامى للنثر، وإن كانت قد أدت
ربما إلى اختفاء نوع معين من النثر الفكري الذي أشار إليه الكاتب.

أما السبب الذي ذكرته ألفت الروبي، فهو - في اعتقادنا - سبب
ضعيف ما يلبث أن ينهار أمام أدنى تدقيق. فلغة الشر الفني ليست ببساطة
لغة معيارية كما تصورت الكاتبة، بل هي أيضاً لغة انحرافية بغض النظر عن
مدى انحرافيتها عن اللغة المعيارية مقارنة بانحراف لغة الشعر.

1 الحسن بن رشيق، العمدة (بيروت: دار الجيل، 1972م)، ج 1،
ص 21.

وإذا تجاوزنا صعوبة - وربما استحالة - إيجاد الوسيلة الدقيقة لقياس هذه الانحرافية¹، وإذا افترضنا - جداراً - أن مفهوم المعيارية هذا قد ينطبق على لغة النثر القصصي الذي هو موضوع كتاب ألفت الروبي، وأنه قد يفسر سبب عزوف النقاد القدامى عن تناول النثر القصصي، فإننا لا نستطيع بحجارة الباحثة في تعميم مفهوم المعيارية على النصوص أو الأجناس النثرية الأخرى مثل الخطب والأمثال والرسائل بأنواعها المختلفة، وخاصة في القرن الرابع الهجري، وما بعده.

بل لا يمكن أن تنطبق على بعض الأنواع النثرية القصصية مثل المقامة التي تميزت لغتها بقدر كبير من الانحرافية عن اللغة المعيارية.

أما محاولة فاطمة الوهبي ربط إهمال النقاد القدامى للنثر بالوظيفة التي كان يؤديها "ارتباط" النثر بالدين والسلطان، وربط اهتمامهم بالشعر بـ «حيوته وارتباطه بوجودان الناس وهمومهم»، ففيه الكثير من التبسيط. إذ لا نستطيع في كثير من الأحيان أن نتبين هذا الفصل الحاد بين هاتينوظيفتين، لأنهما وظيفتان متلازمتان في تاريخ أدبنا القديم شعره ونثره.

فالشعر كثيراً ما ارتبط بشؤون الدين والسلطان، والنثر كثيراً ما ارتبط بوجودان الناس وهمومهم. أما كون النقاد القدامى اكتفوا «بنقد الشعر لأنه يغنيهم عن التنظير للنثر وأنواعه»، فهذا هو ما يذكره بعض هؤلاء النقاد أنفسهم تبريراً لإهمالهم النثر في مؤلفاتهم كما سنرى لاحقاً، وبالتالي يظل سؤالنا قائماً، لماذا فعل النقاد ذلك؟ ثم إذا كان الشعر

1 ولعل أقوى نقد وجه إلى فكرة الانزياح أو العدول النبوية هو غياب أي مفهوم واضح لماهية القاعدة التي يستند إليها - أو يقاس عليها - هذا الانزياح الأسلوبي. للمزيد انظر: عبد الله صولة، «فكرة (العدول) في البحوث الأسلوبية المعاصرة»، دراسات سمائية أدبية لسانية، مج 1 (1987م)، ص ص 74 - 101.

يشتمل على الخصائص الفنية الشعرية والنثرية كما تقول الباحثة، فلماذا فرق النقاد القدامى بين الشعر والنثر؟ ولماذا أقاموا بينهما تلك المفاضلات المشهورة في كتب النقد العربي، التي أشارت إليها الكاتبة في بحثهما¹ والحقيقة - كما يقرها عثمان موافي - هي أنه «إذا كان بعض النقاد العرب قد قاسوا جودة الكلام في الشعر والنثر بمقاييس واحدة فليس معنى هذا إلغاء الفروق الفنية الدقيقة بين هذين الفنين، واعتبارهما فناً واحداً، ولو كان ذلك صحيحاً ما دارت هذه الخصومات الأدبية بين النقاد والأدباء حول المفاضلة بين هذين الفنين، فوجود هذه الخصومة دليل قاطع على إحساسهم بأن هناك تبايناً ما بين هذين الفنين. فقد كانت أسس المفاضلة بينهما ترجع في بعض الأحيان إلى الخصائص الفنية لكل منهما»². وتأكيداً لوجهة رأي موافي هذا، نشير إلى نص مهم ورد في كتاب البرهان لابن وهب الكاتب، يبين فيه تفرد النثر - مثلاً في الخطابة والترسل - ببعض الخصائص الفنية الخاصة به، على الرغم من أنه يشترك مع الشعر في كثير من الخصائص الأخرى، يقول: «وقلنا: إن الشعر كلام مؤلف، فما حسن منه في الكلام (النثر) حسن، وما قبح منه في الكلام قبيح، وكل ما ذكرنا من أوصاف جيد الشعر فاستعمله في الخطابة والترسل، وكل ما قلناه من معائبه فتجنبه هاهنا. ثم إنه يخص الخطابة والترسل أشياء نحن نذكرها...»³ ثم يبدأ في ذكر هذه الأشياء التي تخص هذين الجنسيتين النثريين دون الشعر.

1 الوهبي، نقد النثر، ص 82.

2 عثمان موافي، في نظرية الأدب: من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1984م)، ص ص 19 - 20.

3 انظر: ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق حفي محمد شرف (القاهرة: مطبعة الرسالة، 1969م)، ص 151.

ثانياً: الكلاعي ونقد النثر

إن إدراك الدارسين المحدثين للغبن الذي لحق بالنثر العربي القديم وفنونه ليس اكتشافاً جديداً خاصاً بهم كما قد يبدو لأول وهلة، فقد أدرك بعض النقاد القدامى المتأخرين هذا الغبن الذي لحق بالنثر العربي على أيدي النقاد الذين سبقوهم وحالوا استدراك ذلك بتخصيص مؤلفات مستقلة لدراسة النثر ونقده والتنظير له. ولعل أبرز هؤلاء النقاد وأجدرهم بالاهتمام - في نظرنا - هو أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي الإشبيلي، موضوع دراستنا هذه.

فكتابه إحكام صنعة الكلام يعد فريداً من نوعه في تاريخ نقدنا العربي القديم بشكل عام وفي نقد النثر بشكل خاص كما سنرى لاحقاً. والكلاعي بثاقب بصره قد أدرك جيداً إغفال النقاد القدامى للنثر وإهمالهم له، وأشار إلى أهم الأسباب التي يرى أنها كانت مسؤولة عن هذا الإهمال، ودعته إلى أن يخصص كتابه هذا لدراسة النثر دون الشعر الذي أشبعه النقاد بحثاً. يقول: «وإنما خصصت المنثور لأنه الأصل الذي أمن العلماء - لامتزاجه بطبائعهم - ذهاب اسمه فأغفلوه، وضمن الفصحاء - لغلبته على أذهانهم - بقاء وسمه فأهملوه. ولم يحكموا قوانينه، ولا حصروا أفانيته»، على العكس من الشعر الذي هو «فرع تولد منه، ونور تطلع عنه، فرأى العلماء - خوفاً أن تحيف الأزمان ما اختص به من القوافي والأوزان - أن يعدو سواكنه وحركاته، ويحكموا قوانينه وصفاته، ويلقبوا ذلك ألقاباً ويوبوه أبواباً. فلو نسا الله في أجلهم إلى أن يسمعوا شاعر هذا الزمان

فما شيء - وقد بلغت فيه بأحوج للبيان من البيان

لأجروا النشر مجراه، وحفظوا منه ما حفظناه. ولكن أبي الله إلا أن يكون لكل زمان رجال وفي كل أوان للعقل مجال»¹.

وبغض النظر عما في هذا النص من تفضيل للنشر على الشعر (النشر أصل والشعر فرع) وبغض النظر - أيضاً - عما تحمله العبارات الأخيرة من إطراء غير مباشر للنفس، نجد أن الكلاعي يقدم سببين عمليين مهمين - من وجهة نظرنا مقنعين - يفسران - أو يساعداننا كثيراً على تفسير - إهمال النقاد القدامى للنشر. فالسبب الأول الذي يذكره الكلاعي هو أن النقاد القدامى عدوا النشر وفنونه من مسلمات أو بدهيات الثقافة الأدبية في تلك العصور ولم يكلفوا أنفسهم النظر أو البحث في ماهية النشر وفنونه، أو بمعنى آخر نظروا إلى النشر على أنه أوضح من أن يكتب حوله. لكن ما كان بدهياً بالنسبة لهم، لم يعد كذلك في عصر الكلاعي (أواخر القرن الخامس الهجري والنصف الأول من القرن السادس الهجري تقريباً)، بل احتاج الأمر إلى البحث والدراسة، وهذا هو ما انتدب الكلاعي نفسه للقيام به. أما السبب الثاني (الحقيقة الثانية) فهو أنه ليس من العدل ولا من طبيعة التدرج في الدراسات الأدبية والنقدية مطالبة القدامى بقول كل شيء عن كل شيء يتعلق بالنشر. فليس من العدل - مثلاً - مطالبتهم بدراسة النشر بالدرجة نفسها التي درس بها الشعر وفنونه التي كانت - كما نعلم - مكتملة وناضجة منذ العصر الجاهلي. ومع ذلك فلم تواكب الحركة النقدية الشعر إلا في مرحلة متأخرة. أما في النشر العربي وفنونه (المكتوبة خاصة) فلم تزدهر إلا في مراحل متأخرة، وبالتالي كان طبيعياً أن تتأخر الحركة النقدية التنظيرية للنشر إلى القرن الخامس الهجري وما

1 محمد بن عبد الغفور الكلاعي، إحكام صناعة الكلام، تحقيق محمد رضوان الداية (بيروت: عالم الكتب، 1985م)، ص ص 39 - 40.

بعده. على أنه ينبغي أن نشير هنا إلى أن الملاحظات النقدية المتأثرة حول النشر في كتابات الجاحظ والتوحيدي وغيرهما لا تعدو كونها إرهافات نقدية أولية غير واضحة المعالم وغير ناضجة، وبالتالي غير كافية لمحاولة صياغة نظرية نقدية أو أي تصور نقدي واضح للنشر وأجناسه.

وحق بعض الكتب النقدية التي ظهرت في القرنين الرابع والخامس التي يفترض أنها خُصصت - أو على الأقل خصص بعض أجزائها - لدراسة النشر ونقده، لم تستطع التخلص من سيطرة الشعر عليها. فمثلاً لو ألقينا نظرة فاحصة على كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري الذي قصد من تأليفه «أن يشتمل على جميع ما يحتاج إليه في صنعة الكلام نثره ونظمه، ويستعمل في محلوله ومقعوده»¹ لوجدنا أن نصيب النثر فيه قليل جداً مقارنة بنصيب الشعر، وخاصة فيما يتعلق بالجانب التطبيقي حيث نجد أن الشواهد النثرية (وأغلبها شواهد قرآنية) قليلة جداً، إلى درجة أن بعض فصول الكتاب لا تحتوي على شاهد نثري واحد². وإذا ما انتقلنا إلى كتاب مهم آخر هو كتاب سر الفصاحة لابن سنان، فس نجد أن كاتبه كان مجارياً لغيره من النقاد القدامى في ترسيخ سيطرة الشعر هذه، فهو - باعتباره - لا يهتم كثيراً بالنصوص النثرية في تطبيقاته، ويعتذر عن هذا الإهمال بأسباب تعليمية أو مدرسية غير مقنعة بالنسبة لنا، يقول مخاطباً قارئه: «فأما اقتصاري في أكثر ما أمثل به على المنظوم دون المنثور مع أن كلامي عليهما واحد، فإنما أقصد ذلك لكثرة المنظوم

1 أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق مفيد قمحية (بيروت: دار الكتب العلمية، 1981م)، ص 13.

2 انظر على سبيل المثال: العسكري، كتاب الصناعتين، ص 466.

واشتهاره ورغبتي في أن يسهل الوزن عليك حفظ ما أذكره، فإنه قوي وسبب وكيد».¹

أما كتاب البرهان في وجوه البيان لابن وهب، فتكمن قيمته النقدية - فيما يتعلق بموضوعنا - في الباب الثالث الذي يتحدث فيه الكاتب عن «بيان اللسان». وهذا الباب مشترك بين الشعر والنثر حيث يذكر فيه الكاتب أنواع الشعر والنثر كما يتصورها ويتحدث عن قضايا مشتركة بينهما (سنعود إلى هذا الباب لاحقاً). أما بقية أبواب الكتاب الثلاثة فتكمل نظريته رباعية الجوانب للبيان بمفهومه الفلسفي أو الكلامي.² فالباب الأول يعالج البيان بذوات الأشياء، والباب الثاني يعالج البيان الذي يحصل في القلب عند إعمال الفكر واللب؛ أما الباب الرابع فيخصص لمناقشة البيان بالكتاب، الذي لم يذكر فيه الكاتب شيئاً ذا قيمة عن البيان بالكتاب، بل تحول إلى حديث عام عن الثقافة العامة التي يجب على الكاتب أن يأخذ نفسه بها، وعن مراعاة أحوال المخاطبين وعن الخط وأجناسه وأدواته وعن أنواع الكتاب السلطانيين والشروط التي يجب توافرها في كل كتاب.

وأخيراً نشير إلى كتاب مواد البيان الذي يصر مؤلفه - علي بن خلف - على أنه بحث في النثر أو الصناعة الكتابية - كما يقول الكاتب - وجامع لأصولها وفروعها ورسومها وأوضاعها.³ لكن نظرة شاملة لهذا الكتاب ترينا بوضوح مدى قوة حضور الشعر فيه.

1 ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة (بيروت: دار الكتب العلمية، 1982م)، ص 77.

2 انظر: ابن وهب الكاتب، البرهان، ص 56.

3 علي بن خلف، مواد البيان، تحقيق حسين عبد اللطيف (طرابلس: منشورات جامعة الفاتح 1982م)، ص 27.

فبالرغم من أن المؤلف يستبعد الشاعر من مفهومه للكاتب،¹ إلا أننا نجد أن أغلب فصول هذا الكتاب (من الثاني إلى السادس) عامة، أي مشتركة بين الشعر والنثر، ليس هذا فقط، بل نجد أن حظ النثر في الأبواب من الرابع إلى السادس قليل جداً يصل إلى حد الغياب.² وحتى الباب الثامن الذي يشكل بالنسبة لهذا الكتاب - كما يقول مؤلفه - «موضع الثمرة والجنى، ومكان الغرض والمغزى من الصناعة...»³ فهو مقتصر على دراسة الرسائل الديوانية - أو السلطانية كما يسميها الكاتب - ورسومها، ومهمل لغيرها من أنواع الترسل الأخرى «إذ كان حصر جميع أنواع الترسل في مثل تشتمل عليها ورسوم تقيدها حتى لا يلبو شيء منها متعذراً»⁴، ناهيك عن إهماله لبقية الفنون النثرية الأخرى غير الترسلية.

ثالثاً: إحكام صناعة الكلام

1 - الأهمية والمكانة

على الرغم من أن كتاب الإحكام يحتل - في اعتقادنا - مكانة مرموقة في تاريخ نقدنا العربي القديم، قد لا يطاوله فيها كتاب آخر في موضوعه، فإنه - حسب اطلاعنا - لم يلق الاهتمام الذي هو حري بمثله من قبل الدارسين المحدثين، هذا إذا استثنينا العرض الشامل الذي قدمه محمد رضوان الداية لمحتويات الإحكام في دراسته للنقد الأدبي في الأندلس،⁵ وبعض الملاحظات العامة والموجزة التي ذكرها الداية

1 علي بن خلف، مواد البيان، ص 35.

2 علي بن خلف، مواد البيان، ص ص 254 - 477.

3 علي بن خلف، مواد البيان، انظر ص 507.

4 علي بن خلف، مواد البيان، انظر ص 507 وما بعدها.

5 محمد رضوان الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس (بيروت: مؤسسة الرسالة 1981م) ص ص 399 - 431.

وبعض المهتمين بدراسة النقد العربي القديم، التي كانت - بحق - من أقوى المحركات التي دفعتنا إلى كتابة هذه الدراسة.

ويهمنا من هذه الملاحظات تلك التي تركز على الجانب الذي تفرد به هذا الكتاب، وهو دراسة الأجناس النثرية في الأدب العربي القديم. فقد نبهنا شوقي ضيف إلى قيمة هذا الكتاب عندما قال، مشيراً إلى ريادة الكلاعي في دراسة الأجناس النثرية: «وهي أول مرة يتحدث فيها ناقد بإفاضة عن فنون النثر المختلفة».¹ أما إحسان عباس، فيرى أن «وقفه ابن عبد الغفور عند أنواع النثر تعد مهمة في تاريخ النثر العربي، لأنه استطاع من موقفه من الزمان أن يحدد الأنواع بدقة ووضوح»، وأن يبتكر «مصطلحاً جديداً لضروب النثر».²

ومكانة الكتاب هذه تكمن - من وجهة نظرنا - في أمور عدة نذكر منها ما يلي:

1- يعد هذا الكتاب أول كتاب نقدي خصص قصداً لدراسة النثر العربي وفنونه فقط. فقد استطاع مؤلفه التخلص - إلى حد كبير - من سطوة الشعر التي لم يكن في مقدور النقاد السابقين الذين عنوا بالنثر قبله التخلص أو التحرر منها، كما رأينا. فبالإضافة إلى أن الكلاعي قد نص - في معرض حديثه عن منهجه - على أنه سيخصص كتابه هذا لدراسة النثر دون الشعر، نجد أنه عندما يتناول بعض الخصائص أو الظواهر الأسلوبية المشتركة بين النثر والشعر يكتفي بالحديث عنها في النثر ويهملها

1 شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: عصر الدول والإمارات "الأندلس" (القاهرة: دار المعارف، 1989م)، ص 101.

2 إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب (بيروت: دار الأمانة، 1971م)، ص 511.

في الشعر. فهو يقول - على سبيل المثال - مبرراً إهماله الحديث عن المورى في الشعر: «وهو (أي المورى) يكون في المنظوم والمنثور، وبسبب كونه في المنثور نبهت في هذا الموضع عليه، وأشارت فيه إليه».¹

2- كانت لدى الكلاعي خطة واضحة المعالم لكتابه هذا، التزم بها - إلى حد كبير - ولم ينزلق في متاهات الاستطرادات التي يجدها عادة في الكتابات النقدية التي سبقته.

ويتضح لنا حرص المؤلف على التقيد بموضوعه الرئيس من خلال تلك العبارات التي يسوقها في كتابه من وقت لآخر، معترفاً لقارئه عن عدم التوسع في الحديث عن قضية معينة أو عن التعريف بكتاب مرموق أو بكتاب مهم... إلخ. ومن الأمثلة على ذلك قوله - بعد أن ذكر أبا بكر بن العربي الوزير الفقيه -: «ولو نبهت في هذا الكتاب على جلالته مقداره، وذكرت معارفه وأخباره، لخرجت عن الغرض، ولم أقض بعض المتعين المفترض».²

3- اهتم المؤلف كثيراً بالبعد التنظيري لكتابه، وأورد بعض النصوص النثرية الجيدة التي تبرز بوضوح تصورات النظرية حول تصنيف الأجناس النثرية والتعريف بها، وذلك لأن هدف المؤلف - كما يقرره هو - إنما هو «التنظير والتمثيل»³ لا الاستقصاء. وهو في هذا يخالف المنهج التعليمي أو المدرسي الذي طغى على عدد ليس

1 الكلاعي، إحكام صناعة الكلام، ص 192.

2 الكلاعي، إحكام صناعة الكلام، ص ص 188 - 189.

3 وردت هذه العبارة في مواطن متعددة من هذا الكتاب، انظر على سبيل المثال: الكلاعي، إحكام صناعة الكلام، ص ص 122، 161، 188.

بالقليل من المؤلفات التي كتبت حول النثر، حيث نجد أن كتابها يهتمون بالتنظير ويركزون - في المقابل - على إيراد أكبر عدد ممكن من النصوص النثرية - المؤلفة أو المختارة - لتكون نموذجاً رفيعاً يحتذى عليه من قبل الكتاب وخاصة المبتدئين منهم.¹

4- اختط المؤلف لنفسه منهجاً جديداً لدراسة النثر في أدبنا العربي، إذ لم يدرسه ضمن القضايا البلاغية التقليدية مثل الاستعارة والتشبيه والمحسنات البديعية الأخرى التي سيطرت على دراسات النقاد السابقين، بل رأى أن يتجاوز هذا المنهج الذي قد أشيع بحثاً.

«وتأملت - أدام الله توفيقك - النثر فوجدت فيه (من) أنواع البديع ما في النظم. فأغفلت ذكرها في هذا الكتاب، لأن كثيراً من العلماء قد عنوا بهذا الباب». ² ويرسم لنفسه منهجاً جديداً يقوم أساساً على دراسة النثر من خلال دراسة الأجناس أو الفنون النثرية التي كتبت في الأدب العربي. وهو بذلك يعد أول ناقد عربي - فيما نعلم - يهتم بهذا النوع من النقد، أعني (النقد الأجناسي) genre criticism،³

1 يمكننا التمثيل لهذا الاتجاه في التأليف بكتاب أبي عبد الله بن فتوح الحميدي، تسهيل السبيل إلى تعلم الترسيل، سلسلة عيون التراث، ج 8 (طبع بطريقة التصوير في مطبعة كليت - شتوتغارت، 1975م).

2 الكلاعي، إحكام صناعة الكلام، ص ص 102 - 103.

3 إن قضية الأجناس الأدبية والنقد الذي يركز عليها ما زالت مهمة - وفي أحسن الأحوال مهمة - في الدراسات الأدبية والنقدية العربية. ولقد تنبه إلى هذا القصور بعض الباحثين من أمثال حمادي صمود عندما قال معلقاً على كمال أبو ديب حول قضية الأجناس الأدبية: «القضية الثانية يا دكتور كمال هي قضية الأجناس أو الأنواع الأدبية... فما هي حدود الأنواع عندنا؟ من قام منا بدراسات تحديد الأنماط والأنواع والأجناس؟ أنت تعلم كما أعلم أن مسألة الأجناس الأدبية مسألة

ولو بمفهومه التصنيفي الضيق. وهذا المنهج مكّنه من إضافة بعد جديد في نقدنا العربي عامة وفي نقد النثر خاصة، كما سنرى.

2 - وصف الكتاب

يتكون الإحكام من مقدمة وبايين، كما أوضح ذلك محققه، محمد الداية.¹ أشار الكلاعي في مقدمته هذه إلى السبب الذي دعاه إلى تأليف هذا الكتاب وهو الرد على التهم التي وجهها إليه شخص مجهول لم يسمه المؤلف في أربعة مجالس جمعتهما. وتتلخص هذه التهم فيما يلي:

- 1- أن الكلاعي يحتكم في رسائله إلى الغريب.
- 2- وأنه لا يجيد كتابة الرسائل السلطانية.
- 3- وأنه لا يستطيع مجارة أبي العلاء المعري في توافقه البديعة.
- 4- وأنه لا يقابل - في ترسله - كل طبقة وفرقة بما يشاكلها من اللفظ والمعنى.

وعلى الرغم من أن الكلاعي حاول دفع هذه التهم عن نفسه بعد عرضها في المقدمة مباشرة، فإنه رأى أن يكون في كتابته لكتاب الإحكام رد واضح وعام على هذه التهم. بعد ذلك عقد المؤلف فصلين

= مسكوت عنها تقريباً». انظر: حمادي صمود، "المفاصلة بين الشعر والنثر في التراث العربي ودلالاتها"، في قراءة جديدة لتراثنا النقدي، أبحاث ومناقشات الندوة التي أقيمت في نادي جدة الأدبي الثقافي، 19 - 24/11/1988م (جدة: النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1990م)، ج 2، ص 639. أما بالنسبة للغبن الذي لحق بالأجناس النثرية في أدبنا العربي القديم، فيقول محمد فتوح أحمد: «وينبغي أن نعترف أن الأجناس النثرية في الأدب العربي مغبونة إلى حد ما، فهي لم تطرح على بساط البحث بذلك النزوع إلى التعميق والتحليل الذي استأثرت بهما دراسات الشعر العربي»، النشر الكتابي في العصر الأموي (القاهرة: مكتبة الشباب، 1984م)، ص 5.

1 الكلاعي، إحكام صناعة الكلام، ص 21.

قصيرين تحدث فيهما عن موضوعين تقليديين هما: فضل البيان، والترجيح بين المنظوم والمنثور الذي حدد موقفه من هذه القضية بترجيح المنثور، كما نتوقع.

أما الباب الأول، فقد خصص للحديث عن الكتابة السلطانية وآدابها وما يتعلق بها بأسبابها. وأهم ما يلاحظ على هذا الباب قصر فصوله الأربعة عشر، حيث عرضت في ست وعشرين صفحة فقط، بدا فيها المؤلف متكئاً على آراء مشهورة لمن سبقه من النقاد.¹

ولعل هدفه الرئيس من كتابة هذا الباب حول الرسائل الديوانية هو دفع قمة تخلفه فيها، هذه التهمة التي ظلت تلاحقه إلى آخر الكتاب، إذ ختمه بفصل قصير يحتوي على مجموعة من النصائح التي ينبغي على الكاتب الديواني مراعاتها.

أما الباب الثاني، الذي يشكل معظم هذا الكتاب، فقد خصصه الكلاعي لبحث الأجناس النثرية التي كتبت في الأدب العربي حتى عصره، وقدم لنا فيه دراسة تفصيلية حصر فيها هذه الأجناس وأساليبها حصراً دقيقاً لم يسبق إليه من قبل. ثم أردف ذلك بكتابة فصل قصير حول السجع، عرف فيه بهذا الأسلوب وحدد موقفه منه، ثم قام بحصر أنواعه كما ارتأها. ولعل السبب الذي جعل الكلاعي يفرد هذا الفصل للسجع دون غيره من الأساليب (المرسل والمزدوج مثلاً) هو - في نظرنا - سيطرة هذا الأسلوب على النثر العربي منذ القرن الرابع وحتى عصر الكاتب. وأهمية هذا الكتاب - حقيقة - تكمن في هذا الباب الذي يُعد محاولة رائدة من الكلاعي لتأسيس نظرية نثرية تتخذ من دراسة الأجناس النثرية منطلقاً لها. لذلك سنخصص بقية هذه الدراسة للكشف عن جوانب هذه المحاولة وتقويمها.

1 الداية، تاريخ النقد، ص ص 411 - 412.

رابعاً: الأجناس النثرية

قسم الكلام الأدبي في أدبنا العربي القديم ونقده - كما هو الحال في غيره من الآداب الأجنبية - إلى قسمين رئيسين هما: الشعر والنثر.¹ وهذان القسمان اللذان يُعدان «فاتحة الحديث عن مسألة الأجناس الأدبية»،² قسما بدورهما إلى أقسام فرعية أخرى. ولأننا مهتمون هنا بالنثر فقط، فسنعرض بشيء من الإيجاز لجهود النقاد والأدباء الذين سبقوا الكلاعي في تحديد الأجناس الأدبية النثرية لكي نقف على حجم وأهمية الإضافة التي قدمها الكلاعي في هذا الصدد.

فالمتتبع لجهود هؤلاء النقاد يستطيع أن يتبين طريقتين مختلفتين تم من خلالهما طرح موضوع الأجناس النثرية: الطريقة العرضية، والطريقة القصدية. فمن خلال الطريقة الأولى - وهي الطريقة المسيطرة - نجد أن عدداً كبيراً من هؤلاء النقاد والأدباء قد أشار إلى الكثير من الأجناس الأدبية النثرية مثل: الخطب، والرسائل، والأمثال، والأجوبة، والتوقيعات، والمقامات... إلخ، لكن هذه الإشارات لم تأت - في الغالب الأعم - نتيجة لاهتمامهم ببحث مسألة الأجناس النثرية ذاتها، بل جاءت عرضاً في ثنايا كتبهم. ويمكننا تحديد ورود أغلب هذه الإشارات في المواطن التالية من كتبهم:

1 انظر: العسكري، كتاب الصناعتين، ص 179؛ ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 19؛ ابن وهب، البرهان، ص 127؛ علي بن خلف، مواد البيان، ص 58؛ ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1981م)، ص 1093.

2 صمود، "المفاضلة" ص 611.

- 1- في معرض حديثهم عن أقسام الكلام الأدبي عندما قسموه إلى شعر ونثر.¹
 - 2- عند تعريفهم بشخصية أدبية معينة.²
 - 3- في معرض حديثهم عن بعض القضايا النقدية والبلاغية.³
 - 4- وفي معرض تقديمهم لبعض مختاراتهم من النصوص النثرية.⁴
- وفي كل هذه الحالات نجدهم يكتفون - غالباً - بذكر مسميات الأجناس النثرية وبالإشارات الوصفية المقتضبة إليها، دون أن يقفوا للتنظير لها. فلم يتوسعوا في دراستها وحصرها، ولم يبحثوا في تعريفاتها وتقسيماتها ولم يهتموا باستقراء قواعدها وتقاليدها.⁵ وعلى الرغم من ذلك، فإننا نعتقد أنهم كانوا يشيرون إلى أجناس نثرية واضحة المعالم في أذهانهم وأذهان قرائهم في تلك الفترة. فعندما يسمي الجاحظ أو المبرد أو ابن عبد ربه - مثلاً - مختاراته من النصوص النثرية خطباً، أو أمثالاً، أو توقيعات، أو أجوبة... إلخ ويكتفي بذلك فهو يشير - بالضرورة -

- 1 أغلب الإشارات التي ترد في هذا الموطن تكاد تقتصر على الخطابة والرسائل دون غيرها من الأجناس النثرية، انظر: الوهيسي، نقد النثر، ص 92.
- 2 انظر على سبيل المثال: الجاحظ، البيان والتبيين (بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت)، ج 1، ص ص 29، 30، 59.
- 3 انظر مثلاً: ابن سنان، الفصاحة، ص ص 166، 256، 257؛ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ط 4 (بيروت: دار الثقافة، 1980م)، ج 1، ص 25؛ التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين (بيروت: المكتبة العصرية، د.ت)، ج 2، ص ص 140 - 141.
- 4 انظر مثلاً: ابن عبد ربه، العقد الفريد، تحقيق عبد المجيد الترحيني، ط 3 (بيروت: دار الكتب العلمية، 1987م)، ج 3، ص 3؛ ج 5، ص ص 89، 145، 237.
- 5 نستثني من ذلك الخطابة والرسائل الديوانية التي حظيت بشيء من الاهتمام في بعض كتابات أصحاب هذه الطريقة.

إلى أجناس نثرية مستقرة وقائمة في أذهان قرائه الذين سيستقبلون هذه النصوص ويتذوقونها وفقاً للتقاليد المتعارف عليها آنذاك لكل جنس من هذه الأجناس النثرية، وإلا لما كان هناك ضرورة - أصلاً - لوضع هذه المسميات أو العناوين الأجناسية genre labels.

أما فيما يتعلق بالطريقة القصصية، فنجد أن أصحابها - وهم قلة - قد وقفوا وقفة متأنية - نسبياً - ومقصودة عند مسألة الأجناس النثرية، فخصصوا أجزاء من كتاباتهم لمحاولة حصرها والتعريف بها والتنظير اليسير لها. وهناك محاولتان رائدتان في هذا المجال سبقتا محاولة الكلاعي؛ إحداهما لابن وهب الكاتب، والأخرى للحميدي. فالأول خصص جزءاً من أحد أبواب كتابه البرهان للحديث عن الأجناس النثرية التي حصرها - تبعاً للوظيفة - على ما يبدو - في أربعة أجناس، يقول: «فأما المنشور فليس يخلو من أن يكون خطابة أو ترسلاً أو احتجاجاً أو حديثاً، ولكل واحد من هذه الوجوه موضع يستعمل فيه».¹ ثم أخذ في التعريف بهذه الأجناس الرئيسة والتحدث عن بعض تقاليدها وشروطها ووظائفها مستشهداً في كل ذلك ببعض النصوص النثرية المختارة.

وعلى الرغم من تميز محاولة ابن وهب في هذا المجال،² فإن حصره الأجناس النثرية في أربعة فقط لا يعكس الواقع الأدبي للأجناس النثرية التي كتبت في الأدب العربي القديم بقدر ما يعكس التوجه الفكري لابن وهب الكاتب الفقيه المتكلم. وإلا كيف يمكن أن نفسر إسقاطه لبعض الفنون النثرية من تصنيفه، مثل التوقيعات والوصايا التي

1 ابن وهب، البرهان، ص 150.

2 أشار إلى هذا التمييز كل من بدوي طبانة وفاطمة وهبي. انظر: بدوي طبانة، البيان العربي، (جدة: دار المنار؛ الرياض: دار الرفاعي، 1988م)، ص 106؛ الوهبي، نقد النثر، ص 90.

أشار إليهما عرضاً في كتابه عندما قال: «وإن رمنا أن نأتي بكل ما سمعنا في هذا الباب من مختصر الوصايا والأدب، وقصير التوقيعات والخطب، طال علينا، وشغلنا عما عليه أجريننا».¹ والباب المقصود هنا هو باب الإيجاز والإطالة الذي ناقشه وهو يتحدث عن جنس الخطابة. وينبغي ألا يفهم القارئ من هذه العبارات أن ابن وهب كان ينظر إلى الوصايا والتوقيعات على أنهما نوعان نثريان يندرجان تحت جنس الخطابة، لأنه لم ينص على ذلك، فضلاً عن أنهما يردان - عند أغلب النقاد والأدباء العرب القدامى - جنسين نثريين مستقلين. وهناك إشكالية أخرى تبرز لنا في تصنيف ابن وهب هذا، وهي أنه يخلط بين الجنس genre والأسلوب mode. فالخطابة والترسل وربما الحديث تبرز فيما كتبه ابن وهب عنها أجناساً نثرية؛ أما الاحتجاج أو الجدل فلا يبدو أنه يشكل جنساً نثرياً، وإنما هو أسلوب كتابي يشترك فيه الكلام الأدبي، شعره ونثره، وذلك باعتراف ابن وهب نفسه «ويدخل (الجدل) في الشعر والنثر».² ولعل هذا الأسلوب لا يتعد كثيراً عن الأسلوب أو الفن البديعي الذي سمّاه البلاغيون العرب "المذهب الكلامي". أما محاولة الحميدي فقد جاءت في مقدمة كتابه تسهيل السبيل، في الفصل الذي عقده فيها بعنوان "حد البلاغة والبيان والكتابة وصفات الظرف والأدب والعلم". و"البلاغة" المذكورة هنا ما هي إلا مصطلح بديل للنثر كما ذكرت فاطمة الوهيبي،³ وكما سنرى بعد قليل. وقد حصر الحميدي الأجناس النثرية في أربعة، أحدها منقرض والثلاثة الأخرى قائمة، يقول: «والبلاغة تنقسم ثلاثة أقسام،

1 ابن وهب، البرهان، ص 161.

2 ابن وهب، البرهان، ص 176.

3 الوهيبي، نقد النثر، ص 94 (حاشية رقم 3).

وقد كان هناك قسم رابع فبطل وهو بلاغة الكهان، والأقسام الثلاثة (هي): بلاغة خطبية وبلاغة تأليفية، وبلاغة رسائية؛ فالخطبية جد محض... والتأليفية تقترب من الخطبية وهي تنقسم إلى قسمين: قسم جد، وقسم هزل، والرسائية ثلاثة أقسام: سلطانية لا هزل فيها، وإخوانية تنقسم إلى جد وهزل ورقيق (وهي رسائل المتغزلين)، وهي هزل محض»¹.

وواضح هنا أن البعد الوظيفي العملي هو أساس التصنيف العام للأجناس الشعرية عند الحميدي. أما أساس التقسيمات الفرعية لهذه الأجناس الرئيسية فقد كان مبنياً على أساس الموضوع *subject matter* والأسلوب *mode* معاً. فهو موضوعي لأن الحميدي قسم الرسائل حسب موضوعاتها إلى سلطانية وإخوانية ورقيق (رسائل المتغزلين)، وهو أسلوبى لأنه اتخذ من أسلوبى الجد والهزل أساساً لتصنيف مضامين هذه الأنواع الفرعية. فهي إما جد محض كما في الخطابة والرسائل السلطانية، أو هزل محض كما في رسائل المتغزلين، أو هزل أحياناً وجد أحياناً أخرى كما في التأليف والرسائل الإخوانية. وعلى الرغم من أهمية محاولة الحميدي هذه في مجال دراسة الأجناس الشعرية في الأدب العربي القديم، فهي لا تخلو من النقص والاضطراب. فبالإضافة إلى أن حصر الأجناس الشعرية في هذه الثلاثة أو الأربعة لا يعكس الثراء الأجناسي في نثرنا القديم، نجد أن مقاييس الحميدي في تقسيماته الفرعية لأجناس النثر جاءت مشوشة. فالأنواع التي نجدها تدرج - حسب الموضوع - تحت جنس الرسائل (سلطانية، وإخوانية، وغزلية) لا نجد ما يقابلها في الجنسيتين الشرين الآخرين، الخطابة والتأليف.

1 الحميدي، تسهيل السبيل، ص 5 - 6.

خامساً: الأجناس النثرية عند الكلاعي

تعد محاولة الكلاعي - في نظرنا - أنضج وأكمل محاولة مقصودة لتأسيس نظرية للأجناس النثرية في أدبنا العربي القديم، فلقد تمكن الكلاعي - بحكم موقعه من الزمن وبحكم اطلاعه على التجارب التي سبقته والتي أفاد منها بطبيعة الحال - أن يبحث مسألة الأجناس النثرية بحثاً دقيقاً ومتأنياً مكنه من حصر هذه الأجناس ودراستها. فقد هداه بحثه هذا إلى حصر فنون النثر العربي في ثمانية أجناس genres رئيسة: «وجعلت أبحث عن ضروب الكلام (النثر) فوجدتها على فصول وأقسام منها: الترسل، ومنها التوقيع، ومنها الخطبة، ومنها الحكم المرتجلة والأمثال المرسل، ومنها المورى والمعمرى، ومنها المقامات والحكايات، ومنها التوثيق، ومنها التأليف»¹. وواضح هنا أن الكلاعي قد اعتمد المنهج الاستقرائي في إحصائه ودراسته للأجناس النثرية. وهذا المنهج يدرس - كما أشار دكروت وتودروف - وجود الأجناس اعتماداً على ملاحظة عصر معين، بخلاف المنهج الاستنتاجي الذي يفترض وجود الأجناس اعتماداً على نظرية للخطاب الأدبي.²

وهذه الأجناس الرئيسية الثمانية التي حددها الكلاعي قسمت - سواء بطريقة متعمدة (وهذا هو الأكثر) أو بطريقة غير متعمدة - بدورها إلى أقسام فرعية (أنواع) كثيرة. فالكلاعي يقسم جنس الترسل إلى سبعة أنواع يضع لها المسميات أو المصطلحات التالية: العاطل،

1 الكلاعي، إحكام صناعة الكلام، ص 103.

2 انظر المدخل الخاص بالجنس الأدبي "Genre" في - Oswald and

Tzvetan, Todorov, Encyc- lopedic Dictionary of Language (Baltimore and London: The Johns Hopkins Univ. Press, 1972), p. 149

والحالي، والمصنوع، والمرصع، والمغصن، والمفصل، والمبتدع.¹ أما أنواع التوقيع فهي: التوقيع بالكلمة الواحدة، وبالحرف الواحد، وبالآية، وبالبيت من الشعر.² أما الخطابة، فقد قسمت إلى شرعية وغير شرعية.³ أما الحكم والأمثال فقد قسمت إلى: ما روي في أثناء الخطب الرسائل، وما جاء جواباً مرتجلاً، ثم قسمت أيضاً إلى مسجوعة وغير مسجوعة، ثم قسمت تقسيماً ثالثاً إلى ما جاء على وجه التمثيل والتشبيه، وما يعدل به في الغالب عن موضوعه.⁴ أما جنس المورى والمعنى فلم يضع له الكلاعي أقساماً محددة غير أنه أشار إلى اللغز على أنه شكل من أشكال المعنى.⁵

أما فيما يتعلق بجنس المقامات والحكايات، فنجد أن الكلاعي لا ينص على تقسيم محدد له، بل يكتفي بذكر أسماء بعض النصوص القصصية العربية المشهورة مثل مقامات بديع الزمان الهمذاني، وكتاب كليلة ودمنة لابن المقفع، وكتاب القائف لأبي العلاء المعري، ويورد نماذج منها في كتابه دون عناية كبيرة بها. ومع ذلك، فيمكننا تحديد ثلاثة أشكال أو أنواع قصصية ذكرها الكلاعي في معرض حديثه عن هذا الجنس، وهي المقامات، والحكايات المختلفة، والأخبار المزورة المنمقة.⁶

أما جنس التوثيق فلم يقسمه الكلاعي أو يفرعه بطريقة متعمدة وصريحة، ولكنه أشار - في معرض تقديمه للنصوص المختارة لتمثيل هذا

- 1 الكلاعي، إحكام صناعة الكلام، ص ص 103 - 161.
- 2 الكلاعي، إحكام صناعة الكلام، ص ص 161 - 164.
- 3 الكلاعي، إحكام صناعة الكلام، ص ص 167.
- 4 الكلاعي، إحكام صناعة الكلام، ص ص 179 - 182.
- 5 الكلاعي، إحكام صناعة الكلام، ص ص 189.
- 6 الكلاعي، إحكام صناعة الكلام، ص ص 204.

الجنس - إلى بعض الأنواع النثرية التي تندرج تحته، وهي عقد النكاح، والوصايا، والعهود.¹ أما جنس التأليف فقد قسمه الكلاعي إلى خمسة أنواع هي: المختارات، والمجموعات، والمختصرات، وشروح معاني الأشعار، والتأليف المبتدع.²

سادساً: أسس التصنيف والتقسيم

السؤال المهم الذي ينبغي أن يطرح هنا هو: ما هي الأسس أو المعايير التي اعتمدها الكلاعي في تصنيفه لأجناس النثر الرئيسة وأنواعها؟ ليس في دراسة الكلاعي ما يشير إلى أن قضية الأسس والمعايير كانت تشكل إشكالية مهمة في بحثه للأجناس النثرية، لذلك فلن نجد عنده إجابة جاهزة عن سؤالنا. غير أن هذا لا يعني - بطبيعة الحال - أن تصنيف الكلاعي للأجناس النثرية كان عشوائياً واعتباطياً. فلو دققنا النظر في قسمته الرئيسة للنثر إلى ثمانية أجناس، سنجد أن هذا التقسيم هو تقسيم وظيفي بالدرجة الأولى. فالوظيفة المنوطة بكل قسم هي العامل الأساسي الذي أهله لكي يصبح جنساً نثرياً مستقلاً. ولكن، ما طبيعة هذه الوظيفة؟ هل هي وظيفة نفعية؟ وهل هناك قيمة معينة مرتبطة بالترتيب الذي أورده الكلاعي لهذه الأجناس النثرية؟ كما يفهم من توصيف ألفت الروبي التالي: «والملاحظ على ترتيب وضعه (أي الكلاعي) لهذه الأجناس أنها تأتي وفق الأهمية المستمدة من فاعلية كل منها وظيفياً بالنسبة لعصره، فكتابة الرسائل تحتل المكانة الأولى، تليها التوقيعات ثم الخطابة... وتأتي المقامات والحكايات في أدنى درجات هذا الترتيب».³

1 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص ص 206 - 211.

2 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص ص 223.

3 الروبي، الموقف، ص ص 39 - 40.

إن وقفة متأنية عند تقسيم الكلاعي تكشف لنا أن الاعتبارات الوظيفية النفعية لهذه الأجناس النثرية لا تكفي لتقديم تفسير معقول ومقبول لهذا التقسيم. فلو استطعنا - مثلاً - تحديد الوظيفة النفعية العملية لبعض الأجناس النثرية مثل الترسل والخطابة والتوثيق، فهل في مقدورنا تحديد الوظيفة النفعية المرتبطة - مثلاً - بالحكم والأمثال، أو المورى والمعنى؟ فهذان الجنسان النثريان لا يمكن أن يشكلا جنسين مرتبطين بوظيفة عملية أو نفعية معينة، فكلاهما - في الواقع - أقرب إلى الأسلوب الكتابي منه إلى الجنس النثري المبني على وظيفة نفعية وقد أدرك هذا النشاط إحسان عباس الذي يبدو أنه كان - أيضاً - تحت وطأة مفهوم الوظيفة النفعية عندما نظر في تصنيف الكلاعي. يقول متحفظاً على إدراج الكلاعي للمورى والمعنى كنحس مستقل: «وقد أدرج مع هذه (أي الأجناس السبعة) التي تعد أنواعاً على الحقيقة فصلاً في المورى والمعنى».¹

لذلك نرى أن الوظيفة التي اعتمدها الكلاعي أساساً لتصنيفه النثر العربي إلى ثمانية أجناس ليست مجرد وظيفة نفعية تعنى بتحديد الأغراض العملية التي يؤديها كل جنس نثري، بل هي أساساً وظيفة لغوية (جمالية) مستمدة من طبيعة اللغة المستخدمة في كل جنس من هذه الأجناس. وهذه الوظيفة اللغوية لكل جنس قد تتفق مع الوظيفية النفعية وقد لا تتفق. ويمكننا تحديد الوظائف اللغوية الرئيسة المرتبطة بالأجناس النثرية الثمانية التي حددها الكلاعي على النحو التالي:

1 عباس، تاريخ النقد، ص 510.

م	الجنس النثري	الوظيفة اللغوية (الجمالية)
1	الترسيل	الإقناع الكتابي
2	التوقيع	التأثير
3	الخطبة	الإقناع الشفوي
4	الحكم والأمثال	التلميح
5	المورى والمعمى	الترميز (التشفير)
6	المقامات والحكايات	التعليم المتمع
7	التوثيق	التوثيق
8	التأليف	التثقيف والتأديب

أما فيما يتعلق بالربط بين هذا الترتيب الذي وردت به هذه الأجناس النثرية وبين الأهمية المرتبطة بكل جنس، بحيث يأتي الجنس المهم أولاً ثم الذي يليه في الأهمية... إلخ، فنعتقد أنه ربط مفتعل لا يسنده ما ذكره الكلاعي نفسه حول أهمية هذه الأجناس النثرية. لنأخذ - على سبيل المثال - جنس التوثيق الذي يأتي في المرتبة السابعة بعد جنس المقامات والحكايات، ولننظر إلى الأهمية الكبيرة التي يعلقها عليه، يقول: «وعلم الوثائق - أكرمك الله - من أؤكد ما لوى الكاتب إليه عنان اهتمامه، وأعمل فيه صفائح بنانه، وأسنة أقلامه. إذ هو من أجل العلوم خطراً وأرفعها قدراً، وأحمدها أثراً، وأطيبها خيراً، لاحظ في البيان لمن يلج بابه، ولا نصيب في الإحسان لمن لم يحكم أسبابه».¹

أما معايير تقسيماته الفرعية لهذه الأجناس فهي متعددة. فـ «الأسلوب» هو من أهم المعايير التي اعتمدها الكلاعي في تقسيم بعض

1 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 206.

الأجناس وتفرعها. فقسمته لجنس "الترسيل" إلى السبعة الأنواع سالفه الذكر قسمة أسلوبية بالدرجة الأولى. فهو لم يأخذ بالتقسيم المضموني المشهور للرسائل حيث تقسم - عادة - إلى رسائل ديوانية ورسائل إخوانية، بل قسمها حسب درجات الصنعة في أساليبها، مبتدئاً بـ "العاطل" أقلها صنعة، ومنتهياً بـ "المتبدع" أشدها تعقيداً وتكلفاً. أما أساليب بقية أنواع الترسيل الأخرى فتأتي بين هذين القطبين. والأسلوب كان - أيضاً - عاملاً أساسياً في تقسيمه لجنس "التأليف". فطريقة كتابة النص التأليفي هي التي أملت عليه - في اعتقادنا - تقسيم هذا الجنس إلى: نص تأليف مختار، وآخر مجموع، وآخر مختصر... إلخ.

أما المعيار الرئيس الثاني الذي جعله الكلاعي أساساً لتقسيماته لبعض الأجناس النثرية فقد كان "الموضوع". فجنس "الخطبة" - مثلاً - قسّم حسب الموضوع العام إلى قسمين رئيسين: خطبة شرعية، وخطبة غير شرعية. والموضوع هو - أيضاً - المعيار الذي بني عليه الكلاعي تقسيمه "التوثيق". فالنص التوثيقي إما أن يكون عقد نكاح، أو وصية، أو عهداً. غير أن هذا لا يعني - بطبيعة الحال - أن الكلاعي كان واضحاً ودقيقاً في معايير التي بني عليها جميع تقسيماته للأجناس النثرية الرئيسة التي حددها. فهناك بعض الأجناس التي قسمها إلى أنواع يصعب علينا تحديد معيار دقيق واضح لها. فالكلاعي - على سبيل المثال - يذكر في قسمته لجنس "التوقيع" الأنواع التالية: التوقيع بالكلمة الواحدة، والتوقيع بالحرف الواحد، والتوقيع بالآية، والتوقيع بالشعر. فواضح أن النوعين الأول والثاني مبنيان على عنصر الإيجاز؛ أما النوعان الثالث والرابع فمبنيان على مصدر النص الموقع به.

كما أن هناك تعدداً للمعايير في تقسيم الجنس النثري الواحد. فالكلاعي يقسم جنس "الحكم والأمثال" - كما رأينا - ثلاث مرات.

فنصوص هذا الجنس تقسم أولاً، بحسب السياق التي وردت فيه، إلى: الحكم والأمثال التي تروى في أثناء الخطب والكتابة، وتلك التي تأتي جواباً مرتجلاً. ثم تقسم مرة أخرى، بحسب التزامها السجع من عدمه، إلى: حكم وأمثال عقدت بالسجع، وأخرى لم تعقد به. أما في المرة الثالثة، فتقسم، حسب طريقة توظيفها، إلى: «ما لم يعدل به في الغالب عن موضوعه». و«وما يعدل البتة عن بعض وجوهه»، و«ما يعدل به في الغالب عن موضوعه».¹

وأخيراً لا بد من الإشارة إلى أن هناك بعض الأجناس النثرية التي يبدو أن الكلاعي - لسبب أو لآخر - لم يهتم بتحديد أنواعها، وبالتالي يصعب علينا تبين المعيار أو المعايير التي حكمت ذكره لبعض أنواع هذه الأجناس، أو حتى اختياره للنصوص التي أوردتها بهدف التمثيل لها. ففي حديثه عن جنس "المورى" - مثلاً - نجده يكتفي بتقديم تفسير عام لسبب تسمية هذا الجنس النثري بالمورى، وذلك «لأن باطنه على غير ظاهره»، ثم يذكر في معرض إيراد بعض النصوص النثرية المعماة أن «من باب المورى ما يجري في مجرى اللغز»، وأن ابن دريد قد «نحا هذا المنحى» في الملاحن وكذلك فعل ابن فارس في فتيا فقيه العرب.² فهل كان يعد اللغز والملاحن نوعين من أنواع المروى؟ ربما، لكننا لا نستطيع الجزم بذلك في ظل هذا الإهمال الواضح الذي يعترف به الكلاعي نفسه. وفي حديثه عن "المقامات والحكايات" نجده يتخلى تماماً عن مبدأ التقسيم أو التفرع ويكتفي بإيراد أربع مقامات لبديع الزمان الهمذاني وثلاثة فصول من كتاب القائف لأبي العلاء المعري. ويبدو لنا أن السبب الرئيس الذي جعل الكلاعي يورد هذا الجنس النثري ضمن الأجناس

1 الكلاعي، إحكام صناعة الكلام، ص ص 182 - 183.

2 الكلاعي، إحكام صناعة الكلام، ص ص 185 - 186.

النثرية الأخرى ربما كان ولعه وإعجابه الشديدين يبدع الزمان وبالمعري، ولولاها لأسقطه تماماً من دراسته، بدليل أنه رفض أن يضمن كتابه أي ذكر لغيرهما من كتاب المقامات أو الأشكال القصصية الأخرى. يقول بعد أن أورد مقامات البديع: «ومحاسن أبي الفضل لا تنتهي أو ينتهي منها. وقد عارضه في هذا المقامات جماعة من الكتاب، بما نزهت عن ذكره هذا الكتاب!»¹ وحتى إشارة الكلاعي إلى كتاب كليلية ودمنة فإنها إنما جاءت في معرض حديثه عن (أو بالأحرى مفاخرته بـ) كتاب القائف الذي هو في نظره «أكثر من كليلية ودمنة ورقاً، وأفسح طلقاً، وأطيب شميماً وعبقاً».²

سابعاً: الشمولية

على الرغم من أن قائمة الكلاعي للأجناس النثرية تعد أشمل قائمة وصلت إلينا على الإطلاق، فإنها لا تعكس كل الأجناس والأنواع النثرية التي كتبت - حقيقة - في أدبنا العربي القديم. لكن قطيعة تقويمنا هذا تظل - حقيقة - مرتبطة بالإجابة عن السؤال التالي، وهو: هل كان مقصد الكلاعي من وضع هذا النظام الأجناسي هو حصر جميع الأجناس النثرية وأنواعها؟

لعل النص المهم الذي حدد فيه الكلاعي الأجناس النثرية بشمانية والذي نقلناه آنفاً يوحى - من أول وهلة - بأن الكلاعي لم يكن يقصد حصر جميع الأجناس النثرية، وذلك نظراً لتكراره حرف الجر "من"، الذي يفيد التبعية، أمام كل جنس يذكره، الأمر الذي قد يعني أن هناك أجناساً أخرى لم يحددها. لكن قوله "«تأملت... النثر... وجعلت أبحث

1 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 204.

2 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 206.

عن ضروب الكلام فوجدتها» في هذا النص، يدل على أنه كان ينوي تحديد جميع أجناس النثر حسب ما رآه هو آنذاك، وليس - بالضرورة - حسب ما يمكن أن نراه نحن الآن. فنظام الكلاعي يشتمل تقريباً على أغلب الأجناس النثرية التي كانت معروفة في الأدب العربي إلى زمنه، خاصة إذا تنبهنا إلى ظاهرة دمج جنسين نثريين أو أكثر تحت مسمى جنس واحد في هذا النظام. فالكلاعي - على سبيل المثال - يدمج في جنس "الحكم المرتجلة والأمثال السائرة" بين ثلاثة أجناس نثرية تشير كتب الأدب والنقد عادة إلى استقلال كل واحد منها، أعني "الأمثال" و"الأجوبة" و"الحكم".¹ وهو أيضاً يضمن جنس "التوثيق" أجناساً نثرية معروفة، هي "العقود" و"الوصايا" و"العهود" وواضح من هذا الدمج أن بعض الأجناس النثرية اعتبرت، حسب نظام الكلاعي الأجناسي، أنواعاً فقط.

ولكن هل يعني هذا أن هذه الأجناس النثرية التي حددها الكلاعي هي كل ما هنالك من أجناس في نثرنا العربي؟ بالطبع لا. فمن المعلوم في الدراسات الأجناسية أن «كل عصر يخضع لنظام أجناسي معين قد لا يغطي بالضرورة كل الأعمال»² التي كتبت. فنحن نستطيع على سبيل المثال تحديد بعض الأجناس النثرية المعروفة التي كتبت في أدبنا العربي ولم يدرجها الكلاعي في قائمته مثل "السير والتراجم" و"الرحلات" و"المنظرات" ... إلخ.

1 لقد تنبه مصطفى السيوفي إلى دمج الكلاعي بين جنسي الحكم والأمثال، عندما قال مبرراً تناوله كل جنس منهما على حدة: «والذي دفع إلى هذا التفريق بين المثل والحكم أن الكلاعي في كتابه (إحكام صناعة الكلام) لم يفرق بينهما...» مصطفى السيوفي، ملامح التجديد في النثر الأندلسي خلال القرن الخامس الهجري (بيروت: عالم الكتب، 1985م)، ص ص 162 - 163.

2 انظر: Ducrot and Todorov, Encyclopedic Dictionary, p. 15

بل نستطيع أن نزعم أن هناك أجناساً نثرية أخرى لم تسم بعد
وتنتظر من يسميها ويحدد معالمها.

أما فيما يتعلق بشمولية الأنواع التي يذكرها الكلاعي للأجناس
النثرية الثمانية التي حددها، فيصعب علينا قياسها، نظراً لتعدد المعايير التي
اتخذها الكلاعي أساساً لتحديد هذه الأنواع. فقد رأينا - على سبيل
المثال - كيف أن الكلاعي قد فرع جنس الترسل، حسب الأسلوب، إلى
سبعة فروع أو أنواع، وكان بإمكانه تفريع هذا الجنس حسب الموضوع،
إلى فرعين، أعني رسائل ديوانية ورسائل إخوانية، ويكون هذا قد
استقصى كل أنواع الترسل من وجهة نظر هذا المعيار، لو أنه تبناه. وقس
على هذا بقية تفرعات الأجناس الأخرى. ومع ذلك فنستطيع أن
نزعم أنه ربما باستثناء جنس الترسل، فإن الكلاعي لم يكن يهدف من
تقسيمه للأجناس النثرية إلى أنواع استقصاء كل هذه الأنواع. فمن
ناحية، نجد أن الكلاعي يهمل تقسيم بعض الأجناس إلى أنواع إهمالاً
تاماً، كما حدث في جنس "المقامات والحكايات"؛ ومن ناحية أخرى،
نجد أنه يورد بعض الأنواع لأجناس أخرى دون أن ينص على أنها أنواع،
كما رأينا في جنس "التوثيق" كما نجد أيضاً يكثر من استخدام حرف
الجر "من" للتبويض عند تقسيمه لبعض الأجناس الأخرى.¹ أما فيما
يتعلق بجنس الترسل، فيبدو - حقيقة - أن الكلاعي قد حاول استقصاء
كل أنواعه، كما هو واضح من السطور التالية التي افتتح بها حديثه عن
هذا الجنس: «والترسل - أعزك الله - مختلف باختلاف الأزمان، ومنوع
على أنواع حسان، بوبتها أبواباً، واخترعت لها ألقاباً، لتكون بها
موسومة، ولمن يطالب البيان مرسومة فرأيت منها ما يجب أن يسمى
العاطل، ومنها ما يجب أن يسمى الحالي، ومنها منا يجب أن يسمى

1 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص ص 161، 163، 179، 182.

المغصن، ومنها ما يجب أن يسمى المفضل، ومنها ما يجب أن يسمى
المتدع. وسأذكر ذلك قسماً قسماً، وفصلاً فصلاً، إن شاء الله تعالى».¹
فالكلاعي هنا لا يخفي عنا رغبته الأكيدة في (واعترازه بـ) تقصني جميع
أنواع الترسل وتسميتها ودراستها. ونعتقد أن ذلك قد تحقق له، على
الأقل حسب المعيار الذي اعتمده لتفريع هذا الجنس، وهو الأسلوب.

ثامناً: المصطلح

لعله قد اتضح مما سبق من هذه الدراسة أننا قد استعملنا مصطلح
"الأجناس" للدلالة على الفنون النثرية الرئيسة التي ظهرت في الأدب
العربي القديم، ومصطلح "الأنواع" للدلالة على الأقسام التي تتفرع
من هذه الفنون، وذلك حفاظاً منا على وحدة المصطلح واطراده خلال
هذه الدراسة. فهل استخدم الكلاعي هذين المصطلحين، أم لا؟ وإذا
كانت الإجابة بالنفي، فما هي المصطلحات التي استخدمها للدلالة على
كل الفنون النثرية التي حددها وأقسامها؟.

لم يستخدم الكلاعي في دراسته مصطلح "الأجناس" أو مفردة
"الجنس" مطلقاً،² ولم يلتزم باستخدام مصطلح واحد للإشارة إلى

1 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 103.

2 ليس هناك - في اعتقادنا - ما يمنع الكلاعي من استخدام هذا المصطلح،
فقد كان من المصطلحات المعروفة والمتداولة بين تراثنا العربي الإسلامي،
ليس في مجال الفقه والأصول وعلم الكلام والفلسفة فحسب، بل وفي مجال
النقد الأدبي. حول استخدام هذه المصطلح نقدياً وأدبياً، انظر - على سبيل
المثال -: العسكري، كتاب الصناعتين، ص 179؛ أبو العلاء المعري،
رسالة الصاهل والشاحج، تحقيق عائشة عبد الرحمن، ط2 (القاهرة: دار
المعارف، 1984م)، ص ص 182 - 188؛ علي بن خلف، مواد البيان،
ص 57. أما حول دلالات هذا المصطلح واستخداماته في العلوم العربية
الإسلامية عموماً، فانظر: محمد التهانوي، كتاب كشاف اصطلاحات
الفنون (بيروت: خياط، 1966م) ج 1، ص ص 223 - 226.

الفنون النثرية التي حددها، وإنما استخدم لذلك عدة كلمات تقليدية استخدماً تبادلياً، أي أن الواحدة قد تحل محل الأخرى وتدل عليها. ومن هذه الكلمات على سبيل المثال، كلمة "الضرب" و"الجزء" و"الموضوع" و"النوع" و"الفصل" و"القسم" و"الفن". وكل هذه الكلمات لا تحمل - في اعتقادنا - أي قيمة اصطلاحية في دراسة الكلاعي.

أما فيما يتعلق بمصطلح "النوع"، فقد وجدنا أن الكلاعي قد استخدمه استخداماً جيداً ومطرداً للإشارة إلى فروع جنس الترسل،¹ أما مع بقية فروع الأجناس الأخرى فكثيراً ما يستعيز عنه بكلمة "ومنه"، كما في العبارة التالية التي يقدم فيها أحد أنواع جنس التأليف «ومن هذا الفن شرح معاني الأشعار».²

ولكن ماذا عن مسألة تسمية الأجناس النثرية وأنواعها، وما دور الكلاعي في ذلك كله؟ لاحظنا أن الكلاعي قد حافظ في دراسته على استخدام أغلب مسميات الأجناس النثرية التي كانت معروفة ومتداولة في النقد العربي قبل عصره مثل: الترسل، والخطبة، والتوقيع، والحكم والأمثال... إلخ، إلا أنه أضاف إليها بعض المسميات الأجناسية الأخرى التي اكتسبت قيمة اصطلاحية على يديه، مثل جنسي التوثيق والتأليف. أما إضافته الحقيقية في مجال المصطلح النثري فتكمن - حقيقة - في ابتكاره مسميات جديدة لأنواع الترسل السبعة التي حددها، وهي: العاطل، والحالي، والمصنوع، والمرصع، والمغصن، والمفصل، والمبتدع. لذلك ينبغي أن نفهم ملاحظة إحسان عباس التي أشرنا إليها سابقاً حول جهود الكلاعي في تحديد المصطلح النثري «وانصرف هو إلى

1 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 103 وما بعدها.

2 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 223.

ابتكار مصطلح جديد لضروب النشر¹ في هذا السياق. وابتكار الكلاعي لمسميات أنواع الترسل هذه لا يعني - دائماً - أنه هو أول من تنبه إلى كون كل منها يتميز ببعض السمات الخاصة التي تؤهله ليصبح نوعاً من أنواع الترسل. فنوع "المفصل" الذي عرفه الكلاعي بقوله: «وسمينا هذا النوع من البيان المفصل، لأنه فصل فيه المنظوم بالمتشور، فجاء كالوشاح المفصل»،² - على سبيل المثال - كان قد حدد كظاهرة (نوع) ترسّلية من قبل الثعالبي، الذي خصص جزءاً من ترجمته للوزير المهلبى عنوانه «ما أخرج من فصوله المردفة بأبيات الشعر» لتبيان هذا النوع.³ وكل ما عمله الكلاعي هنا هو أنه سمى هذا النوع وجعله أحد أنواع جنس الترسل، ثم نقل أغلب الأمثلة التي أوردها الثعالبي لهذا النوع من كتابات المهلبى النثرية.

تاسعاً: التنظير والتقعيد

أشرنا فيما سبق إلى أن من أهم ما يميز دراسة الكلاعي هذه للنثر العربي هو اهتمامه بالتنظير والتقعيد. وقبل أن نبدأ في مناقشة جهود الكلاعي التنظيرية نود أن نشير إلى ملاحظتين عامتين ومهمتين تتعلقان بهذا الموضوع. إحداهما: أن جهود الكلاعي التنظيرية لأجناس النثر التي حددها لم تكن متوازنة، ففي بعض الأحيان نجده يولي أحد الأجناس (كالترسل مثلاً) اهتماماً تنظيرياً بالغاً، وفي أحيان أخرى نجده يهمل الجانب التنظيري لجنس آخر (كالمقامات والحكايات مثلاً) إهمالاً

1 انظر ص 22 من هذا الكتاب.

2 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 148.

3 انظر: عبد الملك بن محمد الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر (بيروت: دار الكتب العلمية، 1983م)، ج 2، ص ص 275 - 277.

فاضحاً يدعو للدهشة والاستغراب. وهذا التفاوت في التنظير ربما كان - في اعتقادنا - مرتبطاً بالقيمة الأدبية التي يربطها الكلاعي بكل جنس من هذه الأجناس. والأخرى: أن الكلاعي لم يلتزم خطوة واحدة في تنظيره لهذه الأجناس وأنواعها. ومع ذلك، فيمكننا الآن تحديد أبرز جهود الكلاعي التنظيرية فيما يلي:

1 - التصنيف والتقسيم

فقد صنف الكلاعي النثر - كما رأينا - حسب الوظيفة اللغوية إلى ثمانية أجناس رئيسة، ثم فرع هذه الأجناس - وفقاً لعدد من المعايير - إلى أنواع متعددة. وهذا العمل يمثل - حقيقة - بداية الجهد التنظيري في دراسة الكلاعي.

2 - الحد والتعريف

الاهتمام بتعريف بعض الأجناس والأنواع النثرية مظهر من مظاهر التنظير في دراسة الكلاعي. فقد بدا لنا أن الكلاعي لا يهتم بوضع حد أو تعريف إلا للأجناس أو الأنواع النثرية التي يعتقد أنه هو الذي ابتكر مسمياتها، لذلك فإن تعريفه لنوع نثري معين غالباً ما يكون بمثابة تعليل للتسمية التي وضعها له. فهو يعرف - على سبيل المثال - جنس المورى بقوله: «وسمينا هذا النوع من الكلام المورى لأن باطنه على غير ظاهره».¹ وهذه الطريقة نجده يعرف كل أنواع الترسل التي ابتكر مسمياتها. وكمثال، نورد تعريفه لنوعين منها: المصنوع والمرصع. يقول في تعريف الأول: «وسمينا هذا النوع المصنوع لأنه نمق بالتصنيع، ورشح بأنواع البديع، وحلي بكثرة

1 الكلاعي، إحكام صناعة الكلام، ص 185.

الفواصل والأسجاع».¹ ويقول في تعريف الثاني: «وسميننا هذا النوع: المرصع لأنه رصع بالأخبار والأمثال والأشعار، وروايات القرآن وأحاديث النبي عليه السلام، إلى غير ذلك من النحو والعروض، وحل أبيات القريض».² وهكذا يفعل مع بقية الأنواع الترسلية الأخرى. أما الأجناس النثرية التي كانت معروفة قبله كالترسل والحكم والأمثال والمقامات والحكايات... إلخ، فلم يشغل نفسه كثيراً بتعريفها، ربما لأنه رأى أن هذه الأجناس كانت معروفة أو معرفة ومستقرة قبله.

لذلك لم ير حاجة إلى تعريفها مرة أخرى. والكلاعي في عرضه لهذه الأجناس، نجدّه يبدأ أحياناً بوصف عام لهذا الجنس أو ذاك، وأحياناً بتبيان أهميته، وأحياناً أخرى بالدخول في تقسيماته مباشرة. والاستثناء الوحيد لهذه القاعدة هو تعريفه للخطبة. فعلى الرغم من أن هذا الجنس النثري قد كان من الأجناس النثرية المستقرة قبل عصر الكلاعي، إلا أننا نجدّه يضع التعريف التالي له: «الخطبة عند العرب تقوم على كلام منظوم له بال».³ وربما كان السبب الرئيس الذي دعا الكلاعي إلى وضع هذا التعريف للخطبة هو - حقيقة - أنه لم يقف على تعريف محدد لها عند من سبقه من النقاد، لأن «النصوص التي اهتمت بتعريف الخطابة (قبله) قليلة جداً».⁴

ومن القضايا التي لها علاقة بالتحديد والتعريف قضية بداية الجنس أو النوع النثري وانقراضه، وقضية تداخل الأجناس والأنواع.

1 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 121.

2 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 134.

3 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 167.

4 الوهبي، نقد النثر، ص 110.

فعلى الرغم من أن الكلاعي لم يول هاتين القضيتين اهتماماً مباشراً، فإن دراسته لا تخلو من بعض الإشارات السريعة إليهما. ففيما يتعلق بالقضية الأولى، نجد أنه قد أشار - مثلاً - عند تعريفه بنوع "المبتدع" من جنس الترسل إلى أن «أول من جرى في هذا الباب بديع الزمان الهمذاني»¹ وقال عند تعريفه لـ "المغصن": «وقلما يستعمله إلا المحدثون من أهل عصرنا»² وذكر في أثناء حديثه عن جنس الخطبة أن هذا الجنس قد «قل رجاله، وعدم - أو كاد - في عصرنا هذا مثاله»، وأنه «لولا الفقيه الأستاذ الخطيب أبو الحسن بن شريح لقلت إن هذا النوع من البيان قد ذهب بالجملة وطمس، وآليت أن هذا الفن من البلاغة قد عفا بالكلية ودرس».³ أما فيما يتعلق بتداخل الأنواع فقد أشار إليها عرضاً عندما تحدث عن طبيعة النماذج التي مثل بها لنوع الحالي إذ قال: «ورعاً أغفل في بعض الكلام استجلاهما (أي الأسجاع والمحسنات البيانية والبديعية)، وأهمل في هذا الباب استدعاؤها. ولكني أنسب الكتاب إلى ما غلب عليه، وأذكره في باب ما يميل طبعه كثيراً إليه، وإن كان في بعض الأحيان يميل إلى سواه، ويتحلى بغيره حلاه».⁴ وعلى الرغم من أن هذه الملاحظات قد تدل على وعي جيد لدى الكلاعي بهذه القضايا الأجنبية، فإنه ينبغي علينا أن نقبل بهامشيتها في دراسته هذه وأن لا نقرأ فيها أكثر مما تحتل.

1 الكلاعي، إحكام صناعة الكلام، ص 158.

2 الكلاعي، إحكام صناعة الكلام، ص 145.

3 الكلاعي، إحكام صناعة الكلام، ص 175.

4 الكلاعي، إحكام صناعة الكلام، ص 105.

3 - التقاليد والشروط

من مظاهر التنظير في دراسة الكلاعي هذه اهتمامه بالحديث عن التقاليد الأدبية للأجناس النثرية التي حددها. وهو في هذا كله إما متبع وإما مبتدع. فاتباعيته تتجلى - على سبيل المثال - في الشروط والتقاليد الخطبية التي يذكرها مثل: التحميد والإيجاز، والتركيز الذهني، والإعداد المسبق للخطبة، ومشكلة الحين والحال... إلخ. فكل هذه من التقاليد التي كانت مستقرة في الكتابات الأدبية والنقدية، نجدها عند الجاحظ وابن وهب وغيرهما من سبق الكلاعي.¹

أما ابتداعيته فتتجلى في الشروط والتقاليد التي ابتكرها - على سبيل المثال - لجنسي الترسل والتوثيق وأنواعهما، كما لاحظ ذلك بعض الدارسين.² وعلى الرغم من أن أكثر التقاليد والقواعد التي يوردها الكلاعي في دراسته هي تقاليد وقواعد استقرائية وصفية تتمشى مع المنهج الاستقرائي العام الذي اعتمده في تحديد الأجناس النثرية، كما يتضح من النص التالي الذي يذكر فيه الكلاعي بعض التقاليد والقواعد الخاصة بالأمثال: «وقد اتسعوا في استخدام الأمثال كل الاتساع. فمنها ما لم يعدل به في الغالب عن موضوعه كقولهم: الخيرة فيما يصنع الله. ومنها ما يعدل البتة عن بعض وجوهه، كقول عمر رضي الله عنه: (كل الناس خير منك يا عمر). لأنه - رضي الله عنه - لم يكن أحد خيراً منه، ولكن يتمثل بقوله من هو أقل خيراً من غيره».³ فإننا نجد

1 أشار محمد رضوان الداية إلى احتمال تأثر الكلاعي ببعض آراء من سبقه، وخاصة ابن وهب الكاتب وابن رشيق، انظر: تاريخ النقد، ص ص 240 - 421.

2 الداية، تاريخ النقد، ص 417.

3 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 182.

بعض التقاليد والقواعد التي ترد بطريقة توجيهية تعليمية قد تعكس استقرار هذه التقاليد في الثقافة الأدبية العربية، وذلك واضح من إكثار الكلاعي لاستخدام عبارات مثل "يستحب"،¹ أو "مما يستحب"،² أو "ينبغي"،³ أو "مما يرخص"⁴... إلخ، وقد تعكس وجهة نظر المؤلف الشخصية، كما يتضح من استخدامه لعبارة "ومما نستحبه".⁵

4 - التطبيق والتمثيل

سبق أن أشرنا إلى أن ما يميز دراسة الكلاعي هذه للنثر هو اهتمام المؤلف بالبعد التطبيقي، حيث يورد عدداً من النصوص النثرية نماذج مختارة للأجناس النثرية التي حددها. وهذا البعد التطبيقي هو - في رأينا - ما يقوي البعد التنظيري في هذه الدراسة ويوضحه، لأن معرفتنا بالأجناس الأدبية لا بد أن تكون نابعة من تعاملنا الجاد مع النصوص.⁶ فالنصوص النثرية هي أساس تصنيف الكلاعي لأجناس النثر العربي - كما رأينا - وليس الكتاب. فالكاتب الواحد كثيراً ما ترد نصوصه في دراسة الكلاعي كنماذج لأكثر من جنس أو نوع نثري واحد. فنصوص أبي العلاء المعري - على سبيل المثال - يستشهد بها لعدة أنواع من جنس التراسل، ولجنس المقامات والحكايات، ولجنس التأليف، ولجنس المورى.

- 1 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 167 - 210.
- 2 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 168، 169، 206، 207.
- 3 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 174.
- 4 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 207.
- 5 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 227.
- 6 انظر: Jean- Mane Schaeffer, Literary Genres and Textual Genericity. in The Future of Literary Theory, ed.Ralph Choen (New York & London:Routledge, 1989), p. 177

وأهم ما يميز النصوص التي يستشهد بها الكلاعي هو أنها تعكس - إلى حد كبير - واقع الأجناس النثرية التي حددها، تاريخياً وإقليمياً. فمن ناحية، نجد أن هذه النصوص تغطي فترة زمنية تمتد من ظهور الإسلام إلى عصر المؤلف، ومن ناحية أخرى، نجد أنها تمثل أبرز كتاب هذه الأجناس النثرية في مشرق العالم الإسلامية ومغربه (خاصة الأندلس) على حد سواء.

كما أن المؤلف لم ينس أن ينظم نفسه في سلك هؤلاء الكتاب، فأورد لنفسه بعض النصوص الترسلية والقصصية والتوثيقية وغيرها. وعلى الرغم من هدف الكلاعي الرئيس من الاستشهاد بالنصوص هو - كما ذكرنا - توضيح الجوانب النظرية في دراسته وتحليلتها، فإننا نجد نغمة تعليمية خافتة وراء اختياره لنصوص بعينها. وهذه النغمة التعليمية تبرز في بعض تعليقات قليلة يذكرها المؤلف عقب إيراد بعض هذه النصوص، كما يتضح في تعليقه التالي على عهد أورده لأبي إسحاق الصابي: «وذكرنا هذا العهد على طوله لبراعة فصوله، وصحة فروعه وأصوله، وهو مما يجب أن يحتذى عليه، ويفزع في الاهتداء إليه».¹

1 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 219.

إشكالية التجنيس

كتاب "في سراة غامد وزهران" أنموذجاً

مقدمة

يعد تحديد الجنس الكتابي لأي عمل الخطوة الأولى لأي تفاعل ثمر معه. فالتلقون للأعمال الأدبية يتلقونها بوعي أو بدون وعي وفق تصور أجناسي معين. وقد يكون هذا التصور الأجناسي مؤسساً على عنوان الكتاب أو على محتواه أو على خلفية كاتبه أو على فهم القارئ له... إلخ. وفي هذه الورقة يطرح الباحث السؤال التالي: ما الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه كتاب الشيخ حمد الجاسر "في سراة غامد وزهران"؟ ويحاول الإجابة عنه.

تكتسب مقولة الأجناس الأدبية خاصة أو الأجناس الكتابية عامة قوتها من كونها حاضرة وفاعلة في كل عملية قرائية نقوم بها، فعندما نرغب في قراءة نص أو كتاب معين، فإننا نقوم - بوعي أو بدون وعي - بتجنيسه، أي: تصنيفه، أولاً قبل أن نشعر في قراءته، فنقول إن هذا الكتاب هو مثلاً: رواية أو سيرة ذاتية أو رحلة، أو مذكرات، أو دراسة تاريخية، أو جغرافية... إلخ. ونحن عادة ما نبني فرضياتنا الأجناسية استناداً إلى أمور عدة، لعل من أهمها:

1- ما قرأناه من مرجعيات أو سمعناه من وصف لهذا الكتاب.

2- ما نعرفه عن اهتمامات كاتبه التأليفية.

3- ما يوحى به عنوانه.

فإذا افترضنا مثلاً أن هذا الكتاب سيرة ذاتية فإننا نتوقع عدة أمور، منها مثلاً: أن يتحدث الكاتب عن حياته في فترة زمنية معقولة وعن مجتمعه وتجاربه الحياتية وأثر ذلك كله في شخصيته، وإذا ما افترضنا أن هذا الكتاب هو دراسة تاريخية فإننا نتوقع مثلاً أن يتناول مؤلفه موضوعه تناولاً علمياً موضوعياً يستند فيه إلى مصادر متعددة يوظفها في بحثه.. وهكذا. فالتصور الأجناسي لأي كتاب يؤدي دوراً رئيساً في بناء أفق التوقعات لدينا، والقراءة الفعلية للكتاب هي التي تثبت صحة هذه التوقعات أو عدم صحتها. وقليلاً ما تحقق النصوص الجيدة آفاق توقعات قرائها كاملة، إذ هم عادة ما يجبرون في أثناء عملية القراءة على تغيير هذه التوقعات أو تعديلها، وربما خرجوا عند الانتهاء من قراءة العمل بتصورات أجناسية مختلفة إلى حد ما (أو مختلفة تماماً أحياناً) عن التصورات التي بدأوا بها قراءة العمل، مما يوفر لهم فهماً جديداً ومعمقاً لهذا العمل.

1 - تجنيس الكتاب:

وبعد هذه المقدمة، أود أن ألفت النظر إلى أنني في قراءتي لكتاب "في سراة غامد وزهران" للشيخ حمد الجاسر - يرحمه الله- قد ركزت على هذا البعد الأجناسي للكتاب دون غيره من أبعاد الكتاب الأخرى، وإلا فأنا أدرك تماماً الشراء العلمي الكلي لهذا العمل. فقد كان هذا البعد إشكالياً بالنسبة لي، فعندما شرعت في قراءة الكتاب كان تصوري له

أنه كتاب رحلة طويلة حقيقية معاصرة قام بها الشيخ إلى سراة غامد وزهران، ورصد فيها مشاهداته وتجاربه الرحلية بإسهاب يتناسب مع عدد صفحات الكتاب البالغة (595) صفحة. وكان المشكل الرئيس لتصورياتي الأجنبية هو ما قرأته عن هذا الكتاب من قبل. وبناء على ذلك، قدرت أن المبدأ المحذوف في العنوان لابد أن يكون "هذه رحلة في سراة غامد وزهران"، هذا على الرغم من أن العنوان قد صيغ بأسلوب يحتمل أن يكون عنواناً يدل على أكثر من جنس كتابي واحد، إذ يمكن أن يقال: "هذا كتاب في سراة غامد وزهران"، وهذا بحث تاريخي.. إلخ. ولعل المؤلف - رحمه الله - قد أدرك هذا الأمر فوضع العنوان الفرعي التالي "نصوص، مشاهدات، انطباعات"، لكن فهمي لهذا العنوان الفرعي آنذاك لم يكن إلا ليؤكد انتماء هذا الكتاب إلى فن الرحلة بمعناها العام.

وعندما تقدمت في قراءتي لهذا الكتاب، أدركت أن تصوري الأجناسي وتوقعاتي التي بنيتها عليه لم تعد كافية أو ملائمة للتفاعل البناء مع مضمون الكتاب، وكان لزاماً علي أن أشعر في تعديلها وتحويرها (بل وفي تبديلها أحياناً) فالرحلة الحقيقية في هذا الكتاب قصيرة جداً مدتها (6) أيام فقط، فهي لا تشكل في بنية هذا الكتاب إلا جزءاً يسيراً منه لا يتجاوز اثنتين وثمانين (82) صفحة من صفحات الكتاب. فوقفت أتأمل أجزاء الكتاب كله، فوجدت أن المؤلف قد قسمه إلى ثلاثة أقسام رئيسة، هي على النحو التالي:

1- القسم الأول: وصف يحمل للرحلة. ويتكون هذا الجزء من وصف عام للرحلة الحقيقية التي قام بها إلى سراة غامد وزهران، يقع في اثنتين وثمانين (82) صفحة، ومن رصد لمعلومات إدارية وجغرافية وإحصائية لم تكن في أغلبها مستقاة من الرحلة الحقيقية،

بل من مؤلفات لكتاب آخرين زاروا المنطقة قبله وكتبوا عنها، ومن معلومات أخذت من منسوبي هذه المنطقة ومثقفوها، وأرسلت إلى الشيخ لاحقاً فألحقها أو أدرجها في الرحلة، وذلك باعتباره¹. ولم يبد الشيخ اهتماماً كبيراً بالتاريخ الحديث لهذه المنطقة، ربما لاعتقاده بأن خير من يقوم بهذا العمل أبنائها أو مثقفوها، كما يقول.

2- القسم الثاني: في أصل نسب زهران وغامد. ويبدو هذا القسم بحثاً تاريخياً في أصول أهل هاتين القبيلتين ونسبهما وموطنهما، وعلمائهما وشعرهما. وهو لا يمت بصلة قوية وعضوية ومباشرة إلى الرحلة التي قام بها الجاسر إلى هذه المنطقة.

3- القسم الثالث: لمحات عن بقية سروات الحجاز. ويبدو هذا القسم أبعد من سابقه عن موضوع الرحلة (سراة غامد وزهران)، فهو باعتراف الشيخ الجاسر نفسه بحث ألحق بهذا الكتاب لتحفيز الباحثين للقيام بدراسة هذا الجزء المتبقي من سروات الحجاز². وهذا القسم في أغلبه بحث تاريخي عن هذه المناطق، اعتمد فيه الجاسر - مثلما فعل في القسم الثاني - اعتماداً رئيساً على المصادر العربية القديمة.

وفي الواقع فإن القارئ قد يجد صعوبة في الربط الجيد بين هذه الأقسام الثلاثة المختلفة، التي تبدو وكأن الكاتب قد كتبها في أوقات مختلفة ولأسباب مختلفة أيضاً، ورغب في جمعها في كتاب واحد لاعتقاده -ربما- بتقارب موضوعاتها. فهي تدور عموماً حول "السراة"

1 انظر على سبيل المثال: حمد الجاسر، في سراة غامد وزهران. (الرياض: دار اليمامة) 1971، ص ص 66، 89، 254.

2 المرجع نفسه، ص 353، 254.

وبغض النظر عن موقف المؤلف من مضمون الكتاب، وموقف بعض الباحثين الذين وقفت على رأيهم في تصنيف الكتاب¹، فإنه لا يمكن عده في مجمله رحلة بالمعنى المتعارف عليه للرحلة، أي: وصف أو سرد لرحلة واقعية قام بها الكاتب إلى منطقة معينة.

ولكن ما هو التصور الأجناسي الذي خرجت به لهذا الكتاب بعد الانتهاء من قراءته؟

بدا لي أن هذا الكتاب يشكل رحلتين مختلفتين قام بهما الكاتب: أحدهما رحلة مجازية عقلية، والأخرى رحلة حقيقية قام بها الجاسر إلى "سراة غامد وزهران".

ولعل الجدول التالي يبين أبرز ملامحهما:

المعايير / النوع	رحلة مجازية	رحلة حقيقية
الأداة	العقل	الجسد
الزمان	الماضي	الحاضر
المرتبة	أولى	ثانية
المكان	الكتب والمخطوطات	سراة غامد وزهران
الوظيفة	بحثية استطلاعية استكشافية	تجسدية تكملية توكيدية تصحيحية

فالرحلة الأولى انطلقت للبحث عن هاتين القبيلتين في مجموعة من النصوص التراثية التي حددها الجاسر وأعاد بناءها، وشيد منها صورة معينة لهاتين القبيلتين وأفرادهما، وقد استغرقت هذه الرحلة من

1 يكاد يجمع أغلب من اطلعت على تصنيفناهم للكتاب على أنه كتاب في الرحلات.

الجالس وقتاً طويلاً فيما يبدو من النصوص الكثيرة والمتنوعة التي رحل الجالس إليها. وهذه النصوص تنتمي إلى حقول معرفية متعددة مثل: التاريخ العام، وعلم الأنساب، والأدب عموماً، والشعر منه خاصة، والسير والتراجم، والجغرافيا أو البلدان، واللغة، والحديث، وبعض المعارف الأخرى. لقد أرانا الجالس في هذه الرحلة هجرات هاتين القبيلتين وانتشارهما وأيامهما في الجاهلية والإسلام، وحدثنا عن إسلامهما ووفادهما على الرسول صلى الله عليه وسلم، وعرض علينا مساهمتهم في خدمة الإسلام والحضارة الإسلامية في مجالات عدة سياسية وعسكرية وعلمية وأدبية في مواطن متعددة من العالم الإسلامي آنذاك.

أما الرحلة الأخرى فهي رحلة حقيقية، مكوّنها الرئيس مشاهداته الحسية في أثناء القيام بها إلى "سراة غامد وزهران" مع رفيقه وصديقه الأستاذ محمد حسن كمال. وقد بدأت هذه الرحلة من مدينة الطائف، واستغرق القيام بها وقتاً قصيراً لا يتجاوز ستة أيام تقريباً (1390/2/19هـ - 1390/2/24هـ).

لقد كانت أداة الرحلة الأولى العقل وما يمتلكه من قدرة على الخيال. والخيال هنا لا يعني الاختلاق وإنما يعني القدرة الذهنية الإبداعية على تكوين معالم الرحلة التراثية. فالجالس رحل بعقله في كتب التراث، يقرأ ما كتبه القدماء عن هاتين القبيلتين ويحلله ويناقشه ويستنبط منه ما يراه صحيحاً أو راجحاً أو حتى ضعيفاً، وينسج من هذه الرحلة المتخيلة صورة مترابطة إلى حدٍّ ما (وإن لم تكن مكتملة بطبيعة الحال) عن تاريخ القبيلتين. أما أداته في الرحلة الثانية فكانت الجسد، إذ رحل رحلة مكانية حقيقية إلى سراة غامد وزهران: "عقدنا العزم وسرنا إلى موقف السيارات المتجهة إلى تلك الناحية.. وسرنا من الطائف في الساعة

الواحدة صباحاً يوم السبت 1390/2/19 مع طريق معبد...¹، ودوّن كل ما وقعت عليه حواسه، مستخدماً الأفعال التالية "شاهدنا، اجتزنا، بلغنا، مررنا، اتجهنا، هبطنا، عدنا، قطعنا، سرنا، استرحنا، قاسينا، ذقنا... إلخ. وفي بعض مقاطع هذه الرحلة تتداخل مجموعة من الحواس لوصف بعض المشاهد، كما نرى في المثال التالي الذي يصور فيه الكاتب جانباً من سوق الأحد ببلدة رغدان: "... مررنا به وتزودنا بقليل من الفاكهة فقد رأيت منها الموز ما أعجبنى منظره فالإصبع منه قريب من حجم الباذنجانة المتوسطة الحجم، ورائحته ذكية..."². وتجدد الإشارة هنا إلى أن هذه الرحلة يكثر فيها أسلوب الوصف والرصد، ويقل فيها أسلوب التحليل والتعليل الذي بدا مسيطراً على الرحلة الأولى.

أي الرحلتين سبقت الأخرى؟ يبدو لي أن الرحلة المجازية قد سبقت الرحلة الحقيقية، إذ إن من الصعوبة بمكان أن يقوم الجاسر بكتابة هاتين الرحلتين في سنة واحدة تقريباً، فقد قام بالرحلة الحقيقية في 1390/2/19 هـ، ونشر الكتاب في عام 1391 هـ. وكتابة الرحلة المجازية يحتاج في اعتقادي إلى سياحة طويلة في المصادر القديمة التي رحل إليها الشيخ الجاسر تفوق هذه المدة الزمنية بكثير. هذا بالإضافة إلى بعض النصوص التي وردت في كتاباته تؤكد ذلك. فالجاسر يقول مثلاً: "ورأيت أثناء رحلتي [إلى] مواضع كثيرة لم يوفها المتقدمون حقها من التحديد في جنوب الحجاز، مثل: (أبيدة) و(ثروق) و(بقران) وهي مواضع أثرية قديمة وردت كثيراً في الشعر القديم، واضطربت أقوال المتقدمين في تحديدها فحاولت أن أوضح ما أعرف عنها معرفة قائمة على أساس المشاهدة، ولقد قال

1 الجاسر، في سرة غامد وزهران، ص 10.

2 المرجع نفسه، ص 19.

المتقدمون: (ما راء كمن سمع). وحقاً، فإن الرؤية والمشاهدة تمكنان المرء مما لا يستطيع أن يدركه".

بدا عنصر الزمان والمكان مختلفين في هاتين الرحلتين، فزمن الرحلة المجازية هو الزمن الماضي البعيد، إذ تتمحور هذه الرحلة - بالدرجة الأولى - حول تاريخ هاتين القبيلتين في الجاهلية والإسلام، ولو أنه قد يصل في حالات قليلة إلى نهاية القرن الثالث الهجري عند التعريف ببعض علماء القبيلتين. أما الرحلة الحقيقية فهو العنصر الحاضر الذي تشكل فيه بلاد غامد وزهران إحدى المناطق الثلاث عشرة الرئيسية للمملكة العربية السعودية. أما فيما يتعلق بالمكان، فنجد أن طبيعة المكان في الرحلة المجازية غير محدد، فالكاتب لا يقتصر في تتبعه لأخبار هاتين القبيلتين وأفرادهما في منطقة السراة بل يتجاوزها إلى مناطق متفرقة من العالم الإسلامي، رحل أو هاجر إليها أبناء هاتين القبيلتين لأسباب متنوعة لا مجال لذكرها هنا. أما المكان في الرحلة الحقيقية فهو محدد كبير، إذ يقتصر على سراة غامد وزهران (أو منطقة الباحة) والقاطنين بها.

تضطلع هاتان الرحلتان بوظائف مختلفة، وإن كان بعضها يكمل بعضها الآخر. فوظائف الرحلة المجازية هي البحث والاستطلاع والتنقيب والاستكشاف في كتب التراث عن تاريخ هاتين القبيلتين. ويأتي هذا كله ضمن اهتمام الجاسر الشديد وشغفه الدائم بدراسة مختلف أرجاء الجزيرة العربية، لأسباب متعددة ذكرها الجاسر، منها: أن الجزيرة العربية "لا تزال بكرًا، وأنها بحاجة إلى دراسة متعددة النواحي ذلك أنها مهد العرب..."¹، وأن فهم الشعر العربي القديم فهمًا صحيحًا لا يتحقق إلا بدراستها²، وأن دراسة أحوال الجزيرة واجب

1 المرجع نفسه، ص 3.

2 المرجع نفسه، ص 8.

وطني يمليه موقف الباحث من بلاده وأمته¹. أما وظائف الرحلة الحقيقية فهي - كما أشار إليها الجاسر² - تجسدية، وتكميلية وتوكيدية، وتصحيحية. فهي تجسدية لأن الجاسر أراد أن يجعل من هذه الرحلة تطبيقاً عملياً للرحلة المجازية التي قام بها في كتب التراث، وهي تكميلية لأنه أراد أن يكمل دراسة المواضيع الكثيرة التي لم تقف عليها كتب الأمكنة ويحددها، وهي توكيدية لأنها تؤكد بعض ما جاء في كتب التراث والشعر من أخبار وأسماء للمواقع، وهي تصحيحية لأن الجاسر يحاول أن يرفع اللبس والاضطراب الذي لحق بكثير من المواضيع في كتب المتقدمين ويصححه.

2 - العلاقة بين الرحلتين:

أما فيما يتعلق بالعلاقة بينهما، فهي في اعتقادي علاقة تداخل وتقاطع وتواصل، فالشيخ - رحمه الله - كثيراً ما يشير في رحلته الحقيقية إلى بعض ما توصل إليه في رحلته المجازية، كما فعل عندما تحدث عن زيارته لـ "وادي أبيدة"، إذ استدعى ما ورد في كتب التراث حول هذا المكان وما ارتبط به من أحداث لعل من أهمها مصرع الشاعر الجاهلي المشهور الشنفرى³، وقام بالشيء نفسه عند حديثه عن زيارته لمدينة بلجرشي: وصلتها (بجرش) التاريخية⁴، وعن فرعة دوس التي ذكرته بالصحابي الجليل أبي هريرة رضي الله عنه⁵... إلخ.

1 المرجع نفسه، ص 8.

2 المرجع نفسه، ص 7 - 11.

3 الجاسر، في سرة غامد وزهران، ص ص 27-29.

4 المرجع نفسه، ص ص 42 - 49.

5 المرجع نفسه، ص 57.

وهو كثيراً ما يشير - أيضاً - إلى رحلته الحقيقية في ثانيا رحلته المجازية في القسمين الأخيرين من الكتاب، وهي إشارات أعتقد أن الكاتب قد أدخلها في الرحلة المجازية بعد أن عاد من رحلته الحقيقية. ومن تلك الإشارات مثلاً قوله: "ومن اللهجات الغريبة التي سمعتها في سراة دوس كلمة "ايل" في ايل نعمة¹، وإيراده لفروع قبيلتي غامد وزهران المعاصرة، ووصفه لمشاهدته لموقع ذي الخلصة. وثمة عبارات كثيرة وردت في سياق الرحلة المجازية تؤكد التداخل بين الرحلتين، من مثل: "ويطلق اسم شبابة في عصرنا الحاضر على مجموعة من القبائل²، وقوله: "وقبيلة الشاعر[الأحول الشكري] تسكن في بلاد السراة المعروفة الآن باسم غامد وزهران"³.

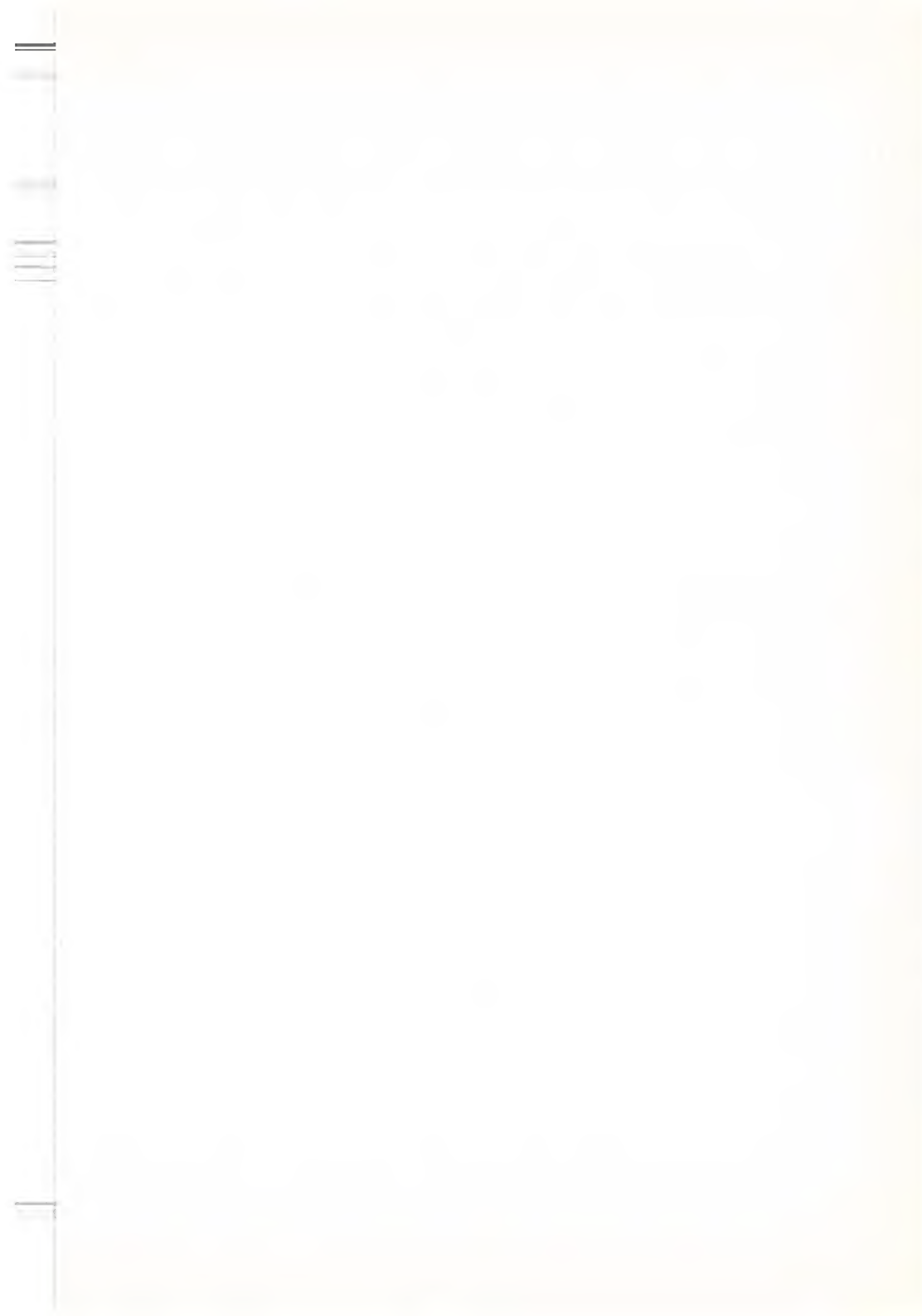
كانت هذه أمثلة قليلة من دلائل كثيرة تثبت الترابط الشديد بين الرحلتين، والتداخل الموضوعي والنفسي بينهما. فالشيخ - يرحمه الله - رحل فكرياً إلى تاريخ هاتين القبيلتين في كتب التراث ماضياً، وأراد أن يرحل إليهما حقيقة حاضراً، ليقف على كثير مما حفظته ذاكرته لهذه المنطقة وأهلها، فليس من رأى كمن سمع، كما قال. ولو دققنا الآن النظر في العنوان الفرعي لهذا الكتاب (نصوص، مشاهدات، انطباعات) لوجدناه معبراً أدق تعبير عن هاتين الرحلتين. فنصوص الرحلة المجازية التراثية تمثل الماضي العريق، ومشاهدات الرحلة الحقيقية تمثل الحاضر الزاهر، والملاحظات التي أوردها الجاسر في كتابه عنهما تمثل حرصه الشديد على ربط الماضي بالحاضر.

1 المرجع نفسه، ص 488.

2 المرجع نفسه، ص 464.

3 المرجع نفسه، ص 467.

وربما كان هذا كله مصداقاً لمقولته التي وضعها منظمو هذه الندوة
على الشريط الموزع على المشاركين: "إذا لم نربط حاضرننا بماضينا لن
تستقيم حياتنا"



الفصل الثالث

المراجعات النقدية

في الخطاب النقدي السعودي المبكر: كتاب (المرصاد) أنموذجاً

تقديم:

عرف النقد الأدبي السعودي في بداياته أشكالاً نقدية متعددة، لعل من أهمها المراجعات النقدية أو نقد المراجعات. وعلى الرغم من أهمية هذا الضرب من النقد، فإنه لم يحظ بالاهتمام الكافي، فليس ثمة دراسة - فيما نعلم - خصصت لمناقشة أسباب ظهوره وازدهاره، وبواعثه، وآثاره في الحركة النقدية السعودية عموماً. وهذه القضايا هي ما يطمح هذا البحث في مناقشتها من خلال دراسة كتاب (المرصاد) لإبراهيم الفلالي، بصفته أنموذجاً ممثلاً لهذا النوع من النقد.

المراجعات النقدية:

تشكل المراجعات النقدية للكتب والأعمال الإبداعية مكوناً رئيساً من مكونات الحركة النقدية في المملكة العربية السعودية في مراحلها المبكرة، وقد لا نكون مبالغين إن نحن قلنا إنه أهم مكوناتها على

الإطلاق. فلقد كان هذا النوع من النقد المحرض الأول لجزء كبير من الكتابات النقدية المتنوعة. ولعل نظرة سريعة في كتاب الدكتور منصور الحازمي (معجم المصادر الصحفية لدراسة الأدب والفكر في المملكة العربية السعودية) بجزأيه تبين لنا الحضور القوي لهذا النوع من النقد الذي جعل الحازمي يفرد له بابا مستقلا في كلا الجزأين سماه "نقد الكتب". وقد كان اطلاعي على هذا الباب محفزا لي لاختيار هذا الموضوع.

ويمكننا هنا التمثيل لأهمية هذا النوع من النقد بالمراجعات التي أثارها بعض الكتب مثل: "كتابي" لأحمد عبد الغفور عطار، و"خواطر مصرحة" للعواد، و"فكرة" للسباعي، و"وحي الصحراء" لمحمد سعيد خوجة وبالخير، و"نفثات من أقلام الشباب الحجازي" للساسي وغيرها.

وربما كان من أسباب رواج نقد المراجعات في الخطاب النقدي السعودي المبكر أنه كان من أكثر الأنواع النقدية إسعافا وتيسرا، ومن أقلها كلفة ومشقة، فهو لا يتطلب في الغالب الأعم من كاتبه معرفة نقدية معمقة أو جهودا نظيرية مبتكرة. كما أنه لا يحتم على كاتبه القيام ببحث موسع لجمع النصوص الأدبية والفكرية المتفرقة وتصنيفها وتحليلها وتتبع الظواهر الفنية والفكرية فيها، بل يكون إنتاج هذا النوع من النقد مرتبطا إلى حد كبير باطلاع الكاتب على ما يقع في يديه - غالبا بالصدفة أو بالمناسبة - من نتاج أدبي أو فكري حديث النشر، وبرغبته أو تحمسه للكتابة عنه لسبب أو لآخر.

ومن العوامل المهمة التي ساعدت على انتشار هذا النوع من النقد وتحديد كثير من ملامحه الصحافة السائدة آنذاك. فالقائمون على الصحافة في تلك الأيام وجدوا هذا النوع من النقد مناسبا لصحفهم

من حيث محدودية المساحة التي تتطلبها المراجعة النقدية من جهة، والإثارة الشديدة التي تنتجها هذه المراجعة من جهة أخرى، وهي التي تكون سببا رئيسا من أسباب الترويج لهذه الصحف والمجلات. ومعلوم أن المراجعات النقدية في كل بلدان العالم تظهر وتنمو وتزدهر في أحضان الصحافة أو الدوريات بشكل عام¹.

وعلى الرغم من الأهمية القصوى للمراجعات في تاريخ الحركة النقدية في المملكة العربية السعودية، فإن هذا الموضوع لا يزال - في نظري - مهملا ويحتاج إلى كثير من العناية والاهتمام. وربما كان السبب في إهماله تناثر مواده وتفرقها في كثير من أعداد الصحف والمجلات التي كانت تصدر في بلادنا خلال مرحلة التأسيس النقدي. فهذا النقد يحتاج إلى جهود حثيثة تخصص لجمعه وتصنيفه وربما إعادة طبعه، ومن ثم دراسته. ولعل الجهود الرائعة التي بذها الدكتور منصور الحازمي في هذا السياق تسهل هذه العملية قليلا وعمهد الطريق لكل باحث يروم ذلك. ولعل الرجوع إلى بعض فهارس مجلة المنهل وغيرها من الإصدارات الدورية يؤدي شيئا من ذلك الدور.

ومع ذلك، فينبغي أن نشير إلى بعض الجهود الطيبة التي قام بها الدارسون الذين تعرضوا (بطرق مختلفة وتحت مسميات متنوعة) في دراساتهم النقدية إلى بعض هذه المراجعات، ونشيد بها. ومن أبرز هؤلاء الدارسين - إضافة إلى الدكتور منصور الحازمي - محمد العوين في دراسته الرائدة (المقالة في الأدب السعودي الحديث)²، وعثمان الغامدي

1 Fred Lewis Pattee. *The New American Literature, 1890-1930*. Century: Newyork 1930. P. 398.

2 محمد العوين. *المقالة في الأدب السعودي الحديث*، ط2 (دار الصميعي: الرياض 1426 هـ). ولو أن كثيرا من ملاحظاته حول المراجعات وردت في الهوامش.

الذي خصص جزئية من رسالته للماجستير (الممارسات النقدية عند عبد الفتاح أبو مدين) للمراجعات النقدية التي كتبها أبو مدين تحديداً¹، إضافة إلى علي الدومري الذي أفرد للمراجعات النقدية صفحات قليلة في بحثه (المادة الأدبية في صحيفة البلاد السعودية)².

المرصاد:

لقي مرصاد الفلالي منذ ظهوره اهتماماً بالغاً من القراء واستحوذ على اهتمام عدد كبير من الدارسين والنقاد المعاصرين له والتالين لهم³. فقد ناقشه بعد صدور جزئه الأول مباشرة في مجلة المنهل عام 1370هـ/1951م حسن القرشي في مراجعة له بعنوان (نقد المرصاد)⁴، وعبد الله عبد الجبار بعد ظهور جزئه الثاني في مراجعة له اختار لها العنوان المثير التالي: (مرصاد المرصاد)⁵. واهتم به بعد ذلك عدد من

- 1 عثمان الغامدي. "الممارسات النقدية عند عبد الفتاح أبو مدين"، رسالة ماجستير نوقشت في قسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة الملك سعود، الرياض عام 1423هـ/2002م.
- 2 علي الدومري، "المادة الأدبية في صحيفة البلاد السعودية من سنة 1365هـ - إلى سنة 1378هـ: دراسة وصفية تحليلية". رسالة دكتوراه نوقشت في قسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة الملك سعود، الرياض عام 1420هـ.
- 3 يحيى ساعاتي، "عن الكتاب"، المرصاد، لإبراهيم هاشم فلالي، ط3 (النادي الأدبي بالرياض 1980هـ) ص 7. وقد اعتمدنا في دراستنا هذه الطبعة لكتاب المرصاد.
- 4 نشرت هذه المراجعة أولاً في الجزء السادس من العدد 12 من مجلة المنهل الصادر في شهر محرم عام 1371هـ/أكتوبر 1951م، ثم أعيد نشرها ملحقاً بكتاب المرصاد للفلالي في طبعته الثالثة الصادرة عام 1400هـ/1980م عن النادي الأدبي بالرياض.
- 5 نشرت في نهاية الجزء الثاني من الطبعة الثانية لكتاب المرصاد، ثم أعيد نشرها ملحقاً بالكتاب في الطبعة الثالثة المشار إليها.

الدارسين، منهم: الأستاذ عبد الفتاح أبو مدين¹، وعبد الله الحامد²، ومنصور الحازمي³، وحسين بافقيه، وسلطان القحطاني⁴، ومحمد ربيع الغامدي⁵، وظافر الكتاني. ويشترك هؤلاء الدارسون في التأكيد على الأهمية التي يحتلها هذا الكتاب في تاريخ الحركة النقدية السعودية؛ ففريق منهم عده "أول كتاب نقدي تطبيقي كامل"، و"أول كتاب نقدي متخصص" في النقد المقالي⁶، و"أهم كتاب نقدي في تلك المرحلة"⁷. وفريق آخر منهم ربط هذه الأهمية بالطبيعة التحفيزية والتحريرية لهذا الكتاب، لأن الفلاحي "قد كان في أسلوبه ونقده استفزازيا عنيفا يمزج الجدل بالهزل، ولا يتوانى عن تسديد سهامه الحادة إلى صدور منقوديه..."⁸.

- 1 عبد الفتاح أبو مدين في معترك الحياة.. (نادي جدة الأدبي الثقافي 1402هـ) ص ص 215-221.
- 2 عبد الله الحامد، نقد على نقد: نقد دراسات الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية (مطابع الفرزدق: الرياض 1411هـ) ص ص 57-70.
- 3 منصور الحازمي، الوهم ومحاور الرؤيا. (دار المفردات: الرياض 1421) ص ص 107-121.
- 4 سلطان القحطاني، النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية: نشأته واتجاهاته. (نادي الطائف الأدبي: الطائف 1424هـ) ص ص 84-86، 115-116.
- 5 محمد ربيع "قراءة في كتاب المرصاد للفلاحي" جريدة الرياض. 30 ديسمبر 2004م.
- 6 ظافر مشيب الكتاني، النقد الانطباعي لدى النقاد السعوديين. (مركز حمد الجاسر، الرياض 1429هـ/2008م). ص 71.
- 7 محمد صالح الشنطي، النقد الأدبي المعاصر في المملكة العربية السعودية: ملامحه واتجاهاته وقضاياها. ج1 (دار الأندلس: حائل 1422هـ) ص 78.
- 8 منصور الحازمي، الوهم ومحاور الرؤيا. ص 115.

وربما كان الفريق الثاني أقرب إلى الدقة في تحديد هذه الأهمية التي يحتلها كتاب المرصاد. فهذا الكتاب ليس كتابا نقديا متخصصا، ولا كتابا في النقد التطبيقي، فكلا هذين النوعين من النقد يتطلبان أمورا أساسية يخلو منها حقيقة كتاب المرصاد أو يكاد. فلكي يستحق الكتاب أن يندرج في هذين التصنيفين، لا بد - من وجهة نظرنا - أن يشتمل على العناصر أو المكونات التالية مجتمعة: (1) التجاوب الفوري مع النصوص؛ (2) الفهم العمق لها؛ (3) تحليلها تحليلا شاملا؛ (4) تقويمها والحكم عليها بصورة موضوعية. وإذا أمعنا النظر في هذا الكتاب، فربما لن نجد متوفرا فيه سوى العنصر الأول، أعني التجاوب اللحظي مع النصوص. وهو بالتالي نقد انطباعي صرف يعبر عن الحالة النفسية الراهنة للفلاحي تجاه العمل المقروء، فالناقد هنا يتحدثنا عما يجبه أو يكرهه في النصوص والأعمال التي يتعامل معها لأسباب خاصة به هو، وليست خاصة بالعمل في حد ذاته، وأحكامه النقدية "لا ترقى إلى مستوى الدراسة الجادة المتأنية، بل هي أقرب إلى التعليقات السريعة والانطباعات العابرة"¹. وأعتقد أن تحديد القيمة الحقيقة لهذا الكتاب مرتبط إلى حد كبير بتحديد الطبيعة الأجناسية التي كتب بها. وأقترح في هذه الدراسة قراءة هذا الكتاب بوصفه كتابا في المراجعات النقدية التي يشتمل على كثير من سماتها. ومن الجدير بالذكر أني قد لاحظت على الدراسات التي كتبت عن المرصاد إهمالها الواضح للجزء الثالث من الكتاب وتركيزها على الجزأين الأول والثاني. وفي اعتقادي أن الجزء الثالث هو الذي يكشف عن الهوية الأجناسية لهذا الكتاب ويعززها؛ أعني المراجعات النقدية. ولا أدري ما سبب هذا الإهمال، هل هو الاهتمام بالشعر ونقده أم أن هناك أسبابا أخرى لم يفصح

1 منصور الحازمي، الوهم ومحاور الرؤيا، ص 109.

عنها. فحتى الجزء الأول من المرصاد الذي أحتفي به كثيرا لا يعدو كونه مراجعة لعدد ممتاز من صحيفة البلاد، فقد كان هذا الجزء مراجعة للصحيفة ورئيس تحريرها الأستاذ عبدا لله عريف قبل أن يكون مراجعة للقصاصد التي نشرت فيه. يقول الفلاي: "ولا أدري ماذا أصاب العريف: أهو إفلاس في مواد الجريدة أو هو الإفلاس في الذوق الأدبي أو هو الإفلاس في الشجاعة الأدبية"¹. وكذلك الجزء الثاني من الكتاب، فقد كان في معظمه مراجعة لكتاب الساسي كله قبل أن يكون نقدا لنصوص شعرائه المختارين الذين لم يكن الفلاي لسوء حظه من بينهم. يقول الفلاي على سبيل المثال: "ولا أدري أهى من اختيار الساسي أم من اختيار الشاعر نفسه... وإن كانت من اختيار الساسي فقد دلل لنا الساسي بهذا الاختيار على أن ذوقه الأدبي أو ذوقه الشعري ليس في المكان الذي يبيح له أن يختار شعرا ليعرضه على الناس"².

وسنعمد في تحديد معالم المراجعة النقدية في المرصاد على مقالة مهمة كتبها هربرت لندنبرغ (Herbert Lindenberger) حول المراجعات النقدية وأشكالها. وسنرى بأن أغلب الأشكال التي حددها الباحث للمراجعات النقدية متوفرة في المرصاد. فقد حدد الباحث ثلاثة أشكال رئيسة من المراجعات، هي: المراجعة السطحية أو الخارجية، والمراجعة المتقصدة المتربصة، والمراجعة النقدية المحولة³.

1 الفلاي، المرصاد، ص 51.

2 الفلاي، المرصاد، 160.

3 ينظر: Herbert Lindenberger "Re-viewing the Reviews" in *The Horizon of Literature*. Ed. Paul Hernadi (Lincoln & London: the University of Nebraska Press, 1982) pp. 283-285.

أنواع المراجعات النقدية:

1 - المراجعة السطحية:

يتميز هذا النوع من المراجعات باستجابة جدية من الفلاي، إما سلبية أو إيجابية؛ سرعان ما تتحول المراجعة فيها إلى أنشودة مديح وإطراء بسبب الاشتراك في الموقف الفكري كما هو الشأن مع حمزة شحاتة الذي يقول عنه: "فالأستاذ شحاتة... يسمو في شعره ويخلق، وإنك حينما تقرأه تقف أمام شاعر فخم ضخم جزل الألفاظ متين التركيب متماسك الأداء تماسكا يذكرنا بشعر الفحول القدامى"¹. ويقول عنه أيضا: "إني بلوت شحاتة عن كذب حينما جمعنا البعثات تحت سقف واحد فعرفت عنه ما لم أكن أعرف من قبل"²، أو بسبب المركز الذي يحتله المنقود كما هو الشأن مع الصبان³. أما الشكل السلبي لهذا النوع من المراجعة فإنه يتحول إلى إدانة متعنتة سببها الرئيس خلاف فكري أو شخصي بين المراجع والمراجع جعل الأول يتحامل على نص الآخر. ويستخدم هذا النوع من المراجعة للتنفيس عن مشاعر الكاتب الغاضبة التي يستطيع التفوه بها. وهذا ما نراه تحديدا في نقد الفلاي لأحمد قنديل. يقول، على سبيل المثال، معلقا على مطلع قصيدة لقنديل بعنوان (هذا سبيلي):

"فبدأت أقرأ:

صناعتي في الوري الكلام به أحيا فقيرا وحرفتي الأدب

1 الفلاي، المرصاد. ص 92.

2 الفلاي، المرصاد. ص 94.

3 ينظر على سبيل المثال تحليله الاحتفائي لقصائد محمد سرور صبان في أثناء مراجعته كتابه شعراء الحجاز في العصر الحديث: الفلاي، المرصاد، ص ص: 144-157.

فإذا بشيء في أعماق نفسي يصبح بي: لا تقرأ! فأني مطلع
هذا؟ لا براعة استهلال كما يقول علماء الأدب القدامى، ولا جمال في
الأداء، ولا صدقا في البكاء... أي إحساس نستشف من وراء هذه
الألفاظ المرصوفة؟ إنه كلام ميت لا حركة فيه ولا حياة...¹
ويقول منتقدا أسلوبه النثري:

"إن هذه اللغة القانونية المعقدة واللهجة البابلية المرتبكة التي يتكلم
بها الأستاذ في حاجة إلى مترجم يترجم لنا معنى (البسيط المرتقب)
(المألوف العادي)..."²

2 - المراجعة المترصدة المتصيدة:

وهي المراجعة التي ترفض الحديث عن كامل محتويات
الكتاب/النص المراجع أو ترفض وضعه في سياقه الفكري المناسب،
وتركز عوضا عن ذلك على التفاصيل المفردة المتفرقة. ولهذا النوع من
المراجعة شكلان أيضا: إيجابي وسلبى. فالشكل الإيجابي يتمثل
في المرصاد في الإطراءات المتتالية لبعض النصوص المراجعة وإبراز
مقاطع مختارة بعناية منها، توضح جماليات هذه النصوص وأهميتها
الفكرية والعلمية دون ربطها بالكتاب أو النص المراجع ككل أو
تحديد إسهامها في الدراسات المعاصرة للحقل الكتابي الذي تنتمي
إليه. ولعل أوضح الأمثلة على ذلك المقاطع التي يختارها في نقده لعبد
الله الخطيب ومحمد سعيد العامودي، إذ نقابل عبارات من مثل "هنا
شعلة تضئ لنا... هنا قلب يعتصر... هنا عبد الله خطيب"³، أو "إن

1 الفلاي، المرصاد، ص 25.

2 الفلاي، المرصاد، ص 30.

3 الفلاي، المرصاد، ص 117.

العامودي لا يفهم الحياة إلا غناء وألحانا وأشجانا... لا يفهم الحياة إلا شعرا"¹، أو "وهذه رباعية من رباعيات العامودي... لا، إنها ليست رباعية إنها أنة قلب يحترق"². ويقول الفلاي أيضا بعد أن أورد مقاطع جميلة من ترجمة العطار للنزابق الحمر لتاغور: "وإن النقد الأدبي لا يسعه إلا أن يشد على يد الأستاذ العطار تحية وتقديرا وإعجابا"³، وقد يجد الفلاي نفسه مضطرا لإيراد بعض العبارات الناقدة اليسيرة للتخفيف من قوة العبارات الإطرائية المادحة، مثل العبارات التالية التي أوردتها في الهامش مخاطبا فيها العامودي "ونهمس همسة صغيرة في أذن العامودي فنقول له: إن الأفراد والآحاد بمعنى واحد ولا نحب أن نواخذك على هذا، ولكن يجب أن تنتبه مرة أخرى يا أستاذ"⁴.

أما الشكل السلبي لهذا النوع من المراجعة فيتمثل في صراع المراجع الدائم مع الكتاب وما يوردونه من أفكار وصور ورؤى في نصوصهم. ويبرز كذلك في تصيده للأخطاء والهفوات (أو ما يعده كذلك) والتركيز عليها وتضخيمها، مخرجا إياها من سياقها الفكري الذي وردت فيه ومهملا صلاحها بما قبلها وما بعدها في النص المراجع. وأمثلة هذا النوع السلبي من المراجعة كثيرة في المصدا لا سبيل إلى حصرها، بل قد لا نكون مبالغين إن قلنا بأن هذا النوع من المراجعة هو الغالب على مراجعات المصدا، وخاصة المراجعات الشعرية. فالقصيدة تلغى بكاملها لضعف بيت واحد فيها، والمقطع الشعري يقلل من

1 الفلاي، المصدا. ص 126.

2 الفلاي، المصدا. ص 127.

3 الفلاي، المصدا. ص 260.

4 الفلاي، المصدا. ص 186 الحاشية.

شاعريته بسبب كلمة أو صورة لا تروق للفلاحي أو يعتقد أنها غير شعرية من وجهة نظره .

وعلى الرغم من أن الدراسات التي تهتم بهذا النوع من المراجعات النقدية ذات الطبيعة التصيدية تشير إلى أن تصيد الأمثلة الإيجابية هو الغالب عليها عادة، وذلك لأن الاتفاق مع النص المنقود أو المراجع لا يحتاج - بخلاف الاختلاف معه - إلى إبراز معرفة معمقة وواسعة من الناقد، فإن ما لمسناه في المرصاد هو أنه يغلب التركيز على الأمثلة والشواهد السلبية من وجهة نظره، وربما يعكس هذا الأمر درجة عالية من الوعي والدراية والعلم أكثر مما يعكسه موقف الاتفاق المتمثل في التركيز على إيراد الشواهد الإيجابية.

3 - المراجعة النقدية المحولة:

وفي هذا النوع من المراجعة يحتل المراجع موقع الكاتب، فيتجاهل الناقد الكتاب أو النص الذي يفترض أنه يقوم بمراجعته ويركز عوضاً عن ذلك على اهتماماته الخاصة. ولعل هذا النوع من المراجعات هو الأبرز في المرصاد. ويأتي هذا النوع من المراجعة على شكلين رئيسيين: الشكل المقالي، والشكل الافتراضي.

فالشكل المقالي لهذا النوع يكون فيه الكتاب أو النص المراجع ببساطة قناعاً للناقد المراجع يستخدمه لبت أفكاره الخاصة حول موضوع الكتاب أو النص أو غيره من الموضوعات. فالفلاحي في المرصاد يستغل ما يراجع من نصوص للتعبير عن بعض القضايا السياسية والاجتماعية التي قد يجد حرجاً في الكتابة عنها مباشرة. فهو على سبيل المثال يختم عرضه أو مراجعته لكتاب (في ربوع عسير) لحمد عمر رفيع بقوله: "وكل ما

1 ينظر على سبيل المثال: الفلاحي، المرصاد. ص ص 41-45، 46-50.

نرجوه من حكومتنا أنما إذا بعثت حملة لتأديب مانعي الزكاة في ذلك المجهل أن تصحبها بجمليتين إحداهما للقضاء على الأمراض هناك والثانية لتعبيد الطرق، رحمة بالأهلين والعصاة والمؤذنين"¹. وتتحول مراجعته لكتاب (تاريخ مكة) لأحمد السباعي في كثير منها إلى نقد للمناهج الدراسية، ونظام التقارير المعمول به في الحج. ويستغل الفلاي كذلك مراجعته لمسرحيات عبد الله عبد الجبار (أمي) و(العم سحتوت) و(الشياطين الخرس) لإبداء وجهة نظره حول فن القصصة والمسرحية ووضعه في المجتمع. كما تتخذ مراجعته لشعر محمد سعيد عامودي وسيلة للحديث عن أهمية الفنون بما فيها الشعر والنثر والتصوير والموسيقى والرقص والرسم بالنسبة للإنسان كونها أدوات ووسائل جميلة للتعبير عن النفس "التي اختص بها الله عباده الآدميين دون سواه"².

أما الشكل الافتراضي فهو الذي لا يعرض فيه الناقد أو المراجع النص المراجع كما هو بل كما ينبغي أن يكون أو أن يكتب³. فالفلاي يمدح المقاطع أو الأجزاء التي لا يمانع في كتابتها ويقترح الطريقة التي ينبغي أن تكتب بها المقاطع الأخرى. وسنستشهد بمثالين على هذه الطريقة، أحدهما شعري والآخر نثري. فالمثال الشعري يتمثل في الأبيات الشعرية التي أوردها الفلاي من شعره⁴ بوصفها نموذجاً للشعر

1 الفلاي، المرصاد، ص 213.

2 الفلاي، المرصاد. ص 132-124.

3 ظافر الكناي، النقد الانطباعي، ص 76.

4 ذكر الأستاذ حسين بافقيه أن هذه الأبيات هي من قصيدة للفلاي ذاته بعنوان "الشعر والشاعر" التي ضمنها ديوانه "ألحاني"، انظر: بافقيه، تأثير الواقع الاجتماعي في النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية 1343-1384هـ/1924-1964 م، رسالة ماجستير نوقشت في قسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة الملك سعود، الرياض عام 1424هـ، ص 164.

الرفيع في سياق نقده لقصيدة العواد (نجاة) التي سماها الفلاي "زهرة الشك"، والتي قدمها بقوله: "ثم اسمع للشاعر، ماذا يريد أن يكون الشاعر فمن كان كذلك عدوه شاعرا، ومن لم يكن كذلك أسقطوه من حساب الشعراء:

والشاعر المفتنُّ صوت للطبيعة والبشر
فهو الذي بلسانه وجنانه نطق الحجر

...

ويختتمها بقوله: "هكذا نريد الشعر، وهكذا فليكن الشاعر.." ¹.
أما المثال الثري فهو المقدمة الطويلة التي أوردتها الفلاي في سياق عرضه لكتاب (ما وراء الآيات) للأستاذ أحمد محمد جمال. فهذه المقدمة بدت لنا قراءة موسعة لما ورد في هذا الكتاب، تكاد تكون بديلة عن الكتاب أو إضافية عليه ².

خصائص نقد المراجعات كما تجلت في المرصاد:

يمكننا أن نحدد أبرز خصائص نقد المراجعات في المملكة العربية السعودية، كما تجلت في كتاب المرصاد في النقاط التالية:

1- أنه نقد انطباعي بامتياز، لا تحكمه معايير محددة عدا ذوق الناقد ومزاجه في أثناء كتابة المراجعة، ولذلك "لا يستند الفلاي إلى رؤية نقدية سوى ذائقته الأدبية في قراءة النصوص، وهي ذائقة انطباعية" ³.

1 الفلاي، المرصاد. ص ص 55-75.

2 الفلاي، المرصاد، ص 239-243.

3 حسين بافقيه، تأثير الواقع، ص 159، وانظر كذلك: الشنطي، النقد الأدبي المعاصر في المملكة، ص 79.

2- أنه نقد إشهاري بامتياز أيضا. والإشهار قد يكون سلبيا وقد يكون إيجابياً. وفي كلا الحالين يقوم هذا النقد بوظيفة ترويجية للنص المراجع وكاتبه وللناقد المراجع وأفكاره على حد سواء. ومعلوم في عالم مراجعات الكتب أن المراجعات السلبية قد تكون في بعض الأحيان أجدى على الكتاب أو النص المراجع من المراجعات الإيجابية.

3- أنه نقد حدي، لا يسمح بتعدد وجهات النظر والآراء. فهو لا يرى الأشياء إلا من جانب واحد إما سلبي وإما إيجابي. فالمرجع عادة ما يحتكر الحقيقة الفنية أو العلمية لنفسه، حتى وإن تظاهر بأنه يعترف بالرأي الآخر. فالفلالي على سبيل المثال يقرر للقرشي وعبد الجبار بحقهما في الاختلاف معه، لكنه سرعان ما يقول في معرض رده على القرشي: "وكل ما أرجوه منه أن يهضم ما يقرأ، ويتفهم ما يحفظ، لتكون مقارناته موافقة لما يريد، ولعله لا يستكبر على النصيحة إذا وجهت إليه، ويتنفع بالناصحين، وهو جدير بذلك"¹!. ويقول في رده على عبد الجبار: "ولعل الأستاذ عبد الله عندما يصل إلى مرتبة بهلوان أكبر يتبين له أن الصواب قد أخطأه في بعض ما خالفني فيه، وللأستاذ عبد الله من القوة الأدبية... ما يدعه يعترف إن عاجلا أو آجلا بذلك..."²!

4- أنه نقد انتقائي، وربما كان السبب في ذلك حديثه، فهو لا ينظر إلى النص المراجع إلا بعين واحدة، وعادة ما يركز الناقد فيه على ما يخدم رؤيته النقدية أو توجهه الفكري.

1 الفلالي، المرصاد، ص 201.

2 الفلالي، المرصاد، ص 202.

- 5- أنه نقد محرض وفاعل، وذلك لما يتمتع به من قدرة على الاستشارة والتحفيز. وسبق أن أشرنا في بداية هذه الدراسة إلى دور هذا النقد في إثراء الساحة النقدية بسلسلة من المقالات المتنوعة.
- 6- أنه نقد ظرفي، قيمته النقدية والعلمية مرتبطة إلى حد كبير بزمان صدوره الذي يكون غالبا قريبا من صدور الأعمال أو النصوص التي يراجعها، وتأخذ هذه القيمة النقدية والعلمية في التضاعف مع مرور الوقت.
- 7- أنه نقد ممتع، نظرا لما ينطوي عليه من أبعاد إبداعية، فهو كثيرا ما يتحول إلى نص إبداعي بديل أو مواز للنص الإبداعي الذي يقوم بنقده. وهذا التوازي الإبداعي هو عادة ما يخفف من حدة هذا النقد وانطباعيته وربما يسوغها في بعض الأحيان.

مراجع البحث

العربية:

- أبو مدين، عبد الفتاح. في معترك الحياة.، نادي جدة الأدبي الثقافي: جدة 1402هـ.
- بافقيه، حسين. تأثير الواقع الاجتماعي في النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية 1343-1384هـ/1924-1964 م، رسالة ماجستير نوقشت في قسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة الملك سعود، الرياض عام 1424هـ.
- الدومري، علي. المادة الأدبية في صحيفة البلاد السعودية من سنة 1365هـ - إلى سنة 1378هـ: دراسة وصفية تحليلية. رسالة دكتوراه نوقشت في قسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة الملك سعود، الرياض عام 1420هـ.

- الحازمي، منصور. الوهم ومحاور الرؤيا. دار المفردات: الرياض 1421
- الحامد، عبد الله. نقد على نقد: نقد دراسات الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية (مطابع الفرزدق: الرياض 1411هـ).
- الشنطي، محمد. النقد الأدبي المعاصر في المملكة العربية السعودية: ملامحه واتجاهاته وقضاياها. ج 1 (دار الأندلس: حائل 1422هـ).
- العوين، محمد. المقالة في الأدب السعودي الحديث، ط2، دار الصميعي: الرياض 1426 هـ.
- الغامدي، عثمان. "الممارسات النقدية عند عبد الفتاح أبو مدين"، رسالة ماجستير نوقشت في قسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة الملك سعود، الرياض عام 1423هـ/2002 م.
- الفلاي، إبراهيم، المرصاد، ط3، النادي الأدبي بالرياض: الرياض 1980هـ.
- القحطاني، سلطان. النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية: نشأته واتجاهاته. نادي الطائف الأدبي: الطائف 1424هـ.

الأجنبية:

- Lindenberger, Herbert" Re-viewing the Reviews" in **The Horizon of Literature**. Ed. Paul Hernadi (Lincoln&London: the University of Nebraska Press, 1982
- Pattee, Fred lewis. **The New American Literture, 1890-1930**. Century: New York.

وظائف الخطاب الافتتاحي النقدي: مجلة علامات أنموذجاً

مدخل:

حققت "علامات" شهرة واسعة وحضوراً قوياً في العالم العربي بوصفها مجلة نقدية مرموقة، استطاعت خلال فترة زمنية قصيرة نسبياً أن تحفر لنفسها اسماً بارزاً في الفكر النقدي العربي المعاصر. ولا شك أن "علامات" لم تكن لتحقيق هذا كله لو لم يكن وراءها فريق تحرير متميز ودؤوب يحتضنه نادي جدة الأدبي، فكر في إنشائها ورعايتها والارتقاء بها على الدوام، وقراء وباحثون شغوفون وجدوا فيها مكاناً مرموقاً للاطلاع على كل جديد وجدير في النقد، والإسهام بالكتابة والتحاور مع ما ينشر فيها.

إن النجاح الذي حققته علامات ظاهر بكل وضوح وجلاء في ما تتضمنه أجزاؤها التسعة والأربعون من بحوث ودراسات ومحاورات نقدية جادة ساهم في كتابتها باحثون من شتى أصقاع العالم العربي، وربما من خارجه أيضاً، بيد أن أسرار تحقيق هذا النجاح متعددة ومتنوعة وربما لن نجد أفضل مكان للبحث عنها - أو عن أهمها على الأقل - من الافتتاحيات التي تصدرت جميع أجزائها الصادرة إلى الآن.

فقد قامت هذه الافتتاحيات - في اعتقادنا - بدور فاعل في تشييد هذه الشهرة وهذا النجاح وفي المحافظة عليهما، وهذه أمور تطلب تحقيقها كثيراً من الجهد التضحيات. ومن هنا تأتي دراسي هذه محاولة لقراءة هذه الافتتاحيات والبحث فيها عن الوظائف التي اضطلعت بها منذ صدور أول جزء من علامات، بوصفها عتبات نصية (من نوع ما) يتفاعل معها القراء والكتاب. وعلى الرغم من إدراكي لتعدد المصطلحات التي يمكن أن تستخدم لوصف هذا الجزء من المجالات العلمية عوضاً عن مصطلح "افتتاحيات"، مثل: "مقدمات" أو "تصديرات" أو "استهلاكات" أو "مقدمات" أو "مقالات تحريرية" ... إلخ، فإنني رأيت أن هذا المصطلح هو الأنسب لوصف العلاقة الحقيقية التي تربط هذا الجزء من علامات ببقية موادها المنشورة، كما سنرى لاحقاً. ومع ذلك فلا مشاحة في الاصطلاح كما يقال.

الافتتاحيات:

يأتي الجزء الخاص بالافتتاحيات في علامات تحت عنوان رئيس ثابت هو "في البدء"، ثم تحول ابتداء من الجزء السابع والثلاثين إلى "أما بعد"، دون ذكر لأسباب هذا التغيير الذي نقرأ فيه موقفاً معيناً سنشير إليه لاحقاً. وهناك عنوان فرعي خاص بكل افتتاحية، باستثناء أربع افتتاحيات (28، 32، 33، 34) لم تعنون، ولم أستطع تبين سبب قوي لخلو هذه الافتتاحيات من العناوين الفرعية.

وعنوان كل افتتاحية يعكس إلى حد كبير مضمون تلك الافتتاحية أكثر مما يعكس مضمون ما ورد في المجلة من بحوث ودراسات. ويمكن تقسيم العناوين الفرعية من حيث الوضوح والدلالة إلى قسمين: عناوين دالة واضحة تدل القارئ إلى ما تحويه كل افتتاحية مثل "علامات

شهرياً"، و"العمل المؤسسي"، و"نوافذ دورية للترجمة"، و"عقبر والراوي" و"نحو دورية خامسة"، و"الرياض: عاصمة الثقافة"... إلخ، وعناوين أقل وضوحاً ودلالة، مثل: "هم التواصل"، و"وهم المقارنات"، و"أوهام"، و"مستقبل الثقافة" و"النقد" و"نقادنا"... إلخ.

أما فيما يتعلق بكتّاب هذه الافتتاحيات، فقد جاءت أغلب الافتتاحيات (37 افتتاحية) موقعة باسم هيئة التحرير، وإن جاءت بصيغ مختلفة مثل: التحرير، وعلامات، وأسرة التحرير. وكتب رئيس التحرير نفسه أربع افتتاحيات، وكتب كاتبان استضافتهما المجلة افتتاحيتين. ومن الملاحظ أن الافتتاحيات الجماعية التي كتبت باسم هيئة التحرير قد ظهرت ابتداءً من الجزء الأول من علامات واستمرت إلى الجزء السابع والثلاثين، أما الأجزاء التالية (38-49) فقد حوت كلها افتتاحيات فردية. وهذا يشكل تحولاً واضحاً غير معلن في سياسة علامات في كتابة افتتاحياتها وربما شكل استدعاء كتاب من خارج هيئة تحرير علامات لكتابة بعض افتتاحياتها تطوراً لافتاً للانتباه ومهماً في الوقت ذاته؛ لأن هذا تقليد معروف ومطبق في أغلب المجالات النقدية والأدبية العالمية التي تستضيف كتاباً متخصصين في بعض القضايا والموضوعات المحددة لكتابة افتتاحيات أو مقدمات بعض أعدادها. وأخيراً نشير إلى أن هذه الافتتاحيات ليست - عموماً - طويلة، إذ يتراوح طولها بين صفحة ونصف وصفحتين، وقليل ما زاد على ذلك.

الوظائف:

لعل تركيز هذه الدراسة على وظائف افتتاحيات علامات يأتي من كونها تشكل جوهرها والسر في وجودها، إذ إن "أهم ما ينبغي الحديث عنه بخصوص المقدمات هو الوظائف التي تقوم بها بالنسبة [إلى] الأعمال

التي هي ممهدة لها"¹. ويحدد كثير من الدارسين وظائف الافتتاحيات أو المقدمات - وغيرها من عتبات النص الأخرى - بكونها "مداخل مؤطرة لاشتغال النص وتداوله لأنها تحدد نوعية القراءة، بما لها من تأثير مباشر على القراء، فهي تضع النص منذ البداية في إطار مؤسسة ثقافية وأدبية، يكون لها في الغالب دور حاسم في توجيه القراءة والتأثير على القراء"². ولكن الحديث هنا هو عن مقدمات النصوص الأدبية أو النصوص غير الأدبية التي يكتبها غالباً مؤلفوها، وهي في الغالب الأعم مقدمات كتب. فهل ينطبق هذا على مقدمات المجالات العلمية، التي يكتب موادها كتاب مختلفون يمثلون اتجاهات فكرية ونظرية متعددة؟ قد ينطبق هذا المفهوم للمقدمة بوصفها عتبة نصية على مقدمات أعداد المجالات ذات المحور الواحد، إلا أن انطباقها على الأعداد المتنوعة المواد البحثية يبدو في رأينا ضعيفا. وإذا ما طرحنا هذا السؤال على افتتاحيات علامات، فسنجد أن انطباق هذا المفهوم للمقدمة عليها يبدو أكثر ضعفاً، إذا ما أخذنا في الحسبان ما يلي: أولاً، أن حضور المحاور عموماً في علامات ليس قوياً. وثانياً، أن القناعة التي يتبناها على الأقل بعض محرري المجلة من أن "مقدمات الإصدارات الدورية ليس [عليها] بالضرورة أن تتحدث عما في المطبوعة من موضوعات شتى..."³ لا تقوي ذلك. وثالثاً، أن هذه الافتتاحيات مغيبة تماماً عن فهارس محتويات كل أجزاء المجلة. ومع ذلك، فهذا لا يعني أن افتتاحيات علامات ليس لها وظيفة أو وظائف تؤديها، وإنما يعني أن وظائفها مرتبطة في الغالب الأعم بالمجلة ككل، وليس بأجزائها المفردة. فوظيفة

1 حميد لحمداني، "عتبات النص الأدبي"، علامات.

2 نفس المرجع، ص 23

3 انظر مقدمة الجزء الثلاثين من علامات.

كل افتتاحية ليست مرتبطة دائماً بالجزء الذي ترد فيه بقدر ما هي مرتبطة بالأجزاء كلها، بل ربما كانت في بعض الأحيان مرتبطة بإصدارات نادي جدة الأدبي جميعها.

ومن هذا المنطلق يأتي استقراؤنا للوظائف التي أدتها افتتاحيات علامات في أجزائها التسعة والأربعين¹، والتي حددناها في أربع وظائف رئيسة هي: وظيفة التنظير والتحديث، ووظيفة الإخبار والتواصل، ووظيفة الاستعراض والتعليق، ووظيفة التفاعل مع الخارج. ونود أن نشير قبل أن نبدأ في مناقشة هذه الوظائف إلى أمرين مهمين: أولهما، أن هذه الوظائف الأربع ربما لا تشمل كل الوظائف المحتملة لهذه الافتتاحيات التي أراد محررو علامات أن يحققوها من خلالها، أو التي يمكن لقراء علامات أن يتلمسوها فيها؛ وثانيهما، أن هذه الوظائف لا تعمل فرادى بل مجتمعة، أي إن الافتتاحية الواحدة غالباً ما تؤدي أكثر من وظيفة واحدة، وقد تؤدي كل هذه الوظائف الأربع مجتمعة.

1 - وظيفة التنظير والتحديث:

تعد هذه الوظيفة في نظرنا من أهم الوظائف التي سعت كثير من افتتاحيات علامات إلى إنجازها. ففي هذه الافتتاحيات (وخاصة الأولى منها) نجد أن هاجس التنظير أو إعادة التنظير في كثير من القضايا الأدبية والنقدية المختلفة يحتل مكاناً بارزاً. فمن أهم القضايا المطروحة للتنظير، قضية مفهوم النقد قديماً وحديثاً، ومفهوم النص الأدبي عموماً والشعري على وجه الخصوص، ومهمة النقد والناقد ووظيفتهما، والمناهج والمدارس النقدية، والعلاقة بين النقد العربي القديم والنقد الحديث، والعلاقة بين الأنا والآخر... إلخ. ومن خلال

1 اقتصرنا الدراسة على افتتاحيات الأجزاء من 1 إلى 49.

متابعتنا للأسلوب الذي طرحت به أغلب هذه القضايا في الافتتاحيات، لاحظنا أنها طرحت في الغالب الأعم من منظور ثنائية القديم والحديث، وإن كان مفهوماً القديم والحديث لا يدلان على معنى واحد ثابت في كل هذه الافتتاحيات. ففي بعض الافتتاحيات نجد أن المفاهيم النقدية والأدبية القديمة تصور على أنها مفاهيم ناقصة، وبالية ومتمركزة حول الذات؛ لذلك فهي في حاجة ماسة إلى من يقوم بتطويرها أو بنقدها أو حتى بنقضها وتبديلها¹. فمن هذا المنطلق لم يعد النقد نقداً انطباعياً أو تتبعاً للمأخذ أو موازنة بين المحاسن والمساوئ، ولا درساً في التاريخ وسرداً لأسماء الخلفاء، ولم يعد الناقد قاضياً أو صيرفياً، بل أصبح النقد حقلاً معرفياً وضرباً من الفكر يتحول فيه الناقد إلى مفكر والنقد إلى جماع لفلسفة العلوم الإنسانية. وركز في التنظير للنص الأدبي في هذه الافتتاحيات على كونه نصاً لغوياً مكتملاً بذاته، وليس مجرد مجموعة من العواطف والأحاسيس والأفكار. وانتقد النقد الذي يحلل النصوص الأدبية من منطلق عكسه للواقع الخارجي أو صلته به. وشدد على أن وظيفة النص الأدبي ليست مرتبطة بكونه يعني شيئاً معيناً، بل بكونه يوحي بدلالات متعددة يعتمد عليها القارئ في تكوين معناه. وعلى الرغم من صعوبة عزو هذه الأطروحات إلى مدرسة نقدية معينة، فإن للنقد الأسلوبى البنيوي حضوره القوي هنا. ولا غرابة في ذلك، فعلامات تؤكد في إحدى افتتاحياتها على أن الخط النظري الذي تنتهجه هو "الدرس النقدي المرتكز على الأسلوبية وما يصل بها من مدارس نقدية أخرى"². ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: هل تعكس كل افتتاحيات علامات هذا الخط التنظيري الذي نراه بوضوح

1 انظر افتتاحيات الأجزاء التالية على سبيل المثال: (10، 9، 6، 5، 4، 2، 1).

2 انظر افتتاحية الجزء (13).

في افتتاحيات الأجزاء الأولى؟ الإجابة المختصرة هي، لا. فهناك اعتراف ضمني وعلي في هذه الافتتاحيات بحضور مناهج (أو أصدقاء لمناهج) نقدية متعددة، وخاصة في الأجزاء المتأخرة من علامات. ويمكن أن يعزى هذا التحول إلى سببين: أحدهما، إدراك علامات نفسها عدم مشاركة بعض الباحثين العرب توجهها النقدي هذا، ولذلك أفسحت المجال لنشر بعض الأبحاث النقدية التي تنطلق من مدارس نقدية مختلفة، سعيًا منها إلى استقطاب أكبر شريحة من القراء، كما تقول¹. والسبب الثاني يكمن في أن التطورات والتحولات النقدية المتسارعة التي اكتنفت النظرية النقدية والأدبية خلال العقدين الأخيرين جعلت من أمر التزام علامات بمنزعة نقدي واحد أمراً مستحيلاً.

وهذه حقيقة أدركتها علامات أيضاً، وعبرت عنها في إحدى افتتاحياتها عندما أشير إلى أن احتفاء القارئ العربي بالجملة لم يجعلها تستمر فقط، بل شجعها على التوسع والتنوع والتجديد ومواكبة ما يطرح في الساحة النقدية العربية والدولية من نظريات ومفاهيم ومدارس وأدوات، سعيًا منها إلى أن تكون الجملة "بيت النقد العربي الجاد" الذي يرسم مستقبل النقد في العالم العربي². ومن القضايا التي ألح عليها كثيراً في افتتاحيات علامات، ونالت قدراً من التنظير قضية الحوار النقدي بمعانيه المتعددة: الحوار مع منجزات النقد العربي القديم، والحوار مع منجزات النقد الغربي الحديث، والحوار العربي العربي بين الباحثين في علامات. فبالنسبة للنوع الأول، فقد اختلفت أصدقاء هذا الحوار في افتتاحيات علامات، فبدا أحياناً نقضياً إقصائياً³،

1 انظر افتتاحية الجزء (13).

2 انظر افتتاحية الجزء (27).

3 يمكن تلمس هذا الموقف في افتتاحيات الأجزاء التالية: (9، 5، 2).

وفي أحيان كثيرة بدا توفيقياً¹، وبدا في بعض الأحيان الأخرى حفيماً²، أما فيما يتعلق بالحوار مع الفكر النقدي الغربي فقد بدا الاهتمام به واضحاً من افتتاحية الجزء الأول من علامات واستمر في الحضور بقوة في أغلب افتتاحيات المجلة، وارتكز في الغالب الأعم على منطلقين، هما تبني بعض المعطيات النقدية الغربية في التحليلات النقدية العربية وترجمة بعض الأعمال النقدية النظرية للرقى بمستوى الناقد العربي. وعلى الرغم من أن الحوار بهذا المعنى يبدو وكأنه حوار من طرف واحد، هو الطرف العربي (الأنا)، فإن بعض افتتاحيات علامات تصر على أن مفهوم الحوار هنا لا ينبغي أن يتمركز حول ثنائية الأنا والآخر، بل حول ما يقدمه الفكر البشري عموماً. فالأنا "لا يلبث أن يتحول إلى جزء من الذات... والآخر غير موجود ما لم تحتوه الذات، فإذا احتوته انتهى وجوده"³. أما فيما يتعلق بالنوع الثالث من الحوار، فقد احتفت به كثير من افتتاحيات علامات وأكدته ودعت إليه، إيماناً منها بأهمية الرأي والرأي الآخر⁴. لاشك أن التحديث كان من أهم الأهداف التي سعت افتتاحيات علامات إلى تحقيقها من خلال هذه الجهود التنظيرية التي أشرنا إلى بعضها، فقد قامت بتحديد الأطر العامة لمشروعها النقدي التحديثي، وهيات الأجواء المناسبة لتحقيق ذلك، وتركت لكتّائها وقرائها بعد ذلك حرية المشاركة في إنجاز هذا المشروع النقدي الضخم.

-
- 1 انظر افتتاحية الجزء (20) على سبيل المثال.
 - 2 انظر افتتاحية الجزء (30) على سبيل المثال.
 - 3 انظر افتتاحية الجزء (20).
 - 4 انظر على وجه الخصوص افتتاحية الجزء (13) المعنونة بـ "الحوار الحوار"، وافتتاحية الجزء (29) والجزء (39).

2 - وظيفة الإخبار والتواصل:

اتخذت علامات من أكثر افتتاحياتها منبرا لإيصال بعض المعلومات والإرشادات والملاحظات والآراء إلى قرائها، سعيًا منها إلى توثيق عرى التواصل معهم. ويمكننا تصنيف هذه المعلومات والملاحظات الإخبارية في ثلاثة أقسام: الأول يتعلق بموقف المجلة من جهودها، والثاني يتعلق بأهدافها وبأمور تحريرها ومعايير النشر فيها، والثالث يتعلق بقرائنها وكتّابها.

لقد بدا الاحتفاء بصدور علامات وإنجازاتها عموماً، أو بصدور جزء من أجزائها سمة تكاد تلازم كثيراً من افتتاحياتها. ففي هذه المواطن إشارات متكررة إلى النجاح الذي حققته علامات في فترة زمنية قصيرة نسبياً. كما أن هناك إشارات إلى المشكلات والعقبات التي واجهتها المجلة في مسيرتها وكيف استطاعت تذليلها أو تذليل كثير منها على الأقل. وفيها نرى كذلك الحديث عن الجهود الحثيثة والتضحيات العديدة التي تبذل في سبيل استمرار صدور المجلة بانتظام والمحافظة على مستواها العلمي. وعلى الرغم من أن الحديث عن الذات وإنجازاتها حديث محاط في كثير من الأحيان بخطورة الوقوع في تمجيد الذات وتزكيتها والظهور بمظهر الزهو وربما الغرور، فإن علامات تحاول عدم الانزلاق في ذلك من خلال أمرين: أحدهما إصرارها المتكرر على أنها لم تزل بعيدة كثيراً عن تحقيق ما تصبو إلى تحقيقه، فطموحها أعلى بكثير مما تحقق. والثاني إصرارها المتكرر على أن النجاح الذي حققته علامات كان ثمرة التعاون المشترك بينها وبين كتّابها وقرائها. والواقع أن علامات - كغيرها من المجلات العلمية المرموقة - تحتاج من وقت لآخر إلى أن تحتفي مع قرائها وكتّابها بالإنجازات المرحلية التي تتحقق، مثلما هي محتاجة إلى نقد ذاتها ومراجعتها.

وتحتفل هذه الافتتاحيات منذ بداياتها بإشارات وملاحظات متعددة تذكرنا دائماً بالأهداف الرئيسة التي من أجلها صدرت علامات، ويأتي في مقدمتها الرغبة في تطوير التراث النقدي العربي والإفادة من المنجزات النقدية الحديثة، والتأكيد على الطابع القومي لما ينشر في علامات رغم الاحتفاء بمحلية (سعودية) الإصدار. ومما يلاحظ في هذا السياق أن هذه الأهداف ليست كلها ثابتة ومحددة سلفاً، إذ يلاحظ القارئ لهذه الافتتاحيات ظهور أهداف جديدة باستمرار تملئها على علامات تجربتها التحريرية وحاجة، الساحة النقدية العربية ومراجعة علامات المستمرة لأهدافها. ولذلك، لا نستغرب أن تأتي افتتاحية الجزء الواحد والأربعين لتعرض علينا قائمة من الأهداف الجديدة التي لم يعبر عنها صراحة من قبل أو الأهداف المحورة المعدلة، وتقوم بمراجعتها.

ويجري في هذه الافتتاحيات دائماً التذكير بأهم معايير النشر في علامات، ويركز كثيراً على أهمية أن تكون المواد المنشورة متخصصة في النقد الجيد الرصين لأن هذا هو تخصص علامات الدقيق، وأن تعكس أحدث المستجدات في الساحة النقدية العالمية. كما يجري التركيز في بعض هذه الافتتاحيات على حيادية علامات فيما يتعلق بما ينشر فيها وما لا ينشر، فالمعيار الرئيس للنشر هو المعيار العلمي فقط، ولذلك حجت الألقاب العلمية¹. وأمور النشر وإشكالياته تأخذ في الواقع حيزاً لا بأس به من الافتتاحيات، إذ تسعى هذه الافتتاحيات مثلاً إلى تبرير عدم نشر بعض الأبحاث بعزوه عموماً إلى ثلاثة أسباب: بعد هذه البحوث عن تخصص المجلة (النقد)، أو ضعف مستواها العلمي، أو طولها المفرط. وإذا كانت هذه الافتتاحيات لا تساوم كثيراً على ضرورة المحافظة على تخصص علامات ومستواها في كل ما ينشر فيها، فإنها

1 انظر افتتاحية الجزء (24).

تسعى كثيراً لحل هذه المشكلات. فهي توصي مثلاً بتكثيف الأبحاث وعدم إطالتها، وتشير إلى أن المجلات الأخرى التي يصدرها نادي جدة الأدبي تستطيع أن تستوعب كثيراً من البحوث التي لا تناسب تخصص علامات، فهذا ربما كان من أهم أهداف إصدارها وتناقش كثيراً من الحلول المقترحة لتعجيل عملية النشر، وتختار فيما يبدو تبني أحدها وهو زيادة صفحات المجلة، فيتضاعف عدد صفحاتها ثلاثة أضعاف خلال هذه الفترة¹.

ومن القضايا التحريرية التي تناقش في هذه الافتتاحيات قضية المحاور والأعداد الخاصة، والجهود التي تبذل في سبيل تحقيق ذلك، والعقبات التي تواجه تلك الجهود. وعلى الرغم من أن علامات قد حققت بعض النجاح في تنفيذ فكرة المحاور في بعض أجزائها²، فإن التجربة عموماً ربما لم تكن مرضية تماماً، وذلك لسببين ذكرنا في إحدى هذه الافتتاحيات، وهما تأخر البحوث المرتبطة بالمحاور المعلنة، أو عدم كفايتها لإخراج محور معين. ويتكرر طرح فكرة المحاور في كثير من هذه الافتتاحيات بطريقة توحى بأنها كانت تشكل دائماً حاجساً مقلقا بالنسبة لعلامات³. لذلك نجد أن علامات تحاول أن تسند فكرة المحاور مرة بالأعداد الخاصة⁴، ومرة بالندوات⁵، ومرة بقراءات ما ينشره النادي من إصدارات⁶. وعلى العموم، فتنوع الأبحاث التي تنشر في

1 انظر افتتاحية الجزء (38).

2 انظر الأجزاء التالية: (29، 30، 31، 32).

3 انظر على سبيل المثال افتتاحية الجزء (33).

4 انظر الأعداد التالية التي خصصت لنشر أبحاث ملتقى النص الأول والثاني والثالث: (39، 44، 48).

5 انظر الأعداد التالية التي خصصت لنشر وقائع ندوة علامات (8، 9، 17).

6 انظر الجزأين: (11) و(169).

علامات وعدم انتظامها دائماً في محاور معينة لا يقلل من أهميتها، كما توحى به بعض الافتتاحيات. ولا يشترط أن يشكل كل جزء من المجلة محوراً قائماً بذاته. كما أن فكرة المحور تتطلب افتتاحية خاصة يكتبها أحد المتخصصين في موضوع المحور.

وعلى الرغم من أن افتتاحيات علامات تطلع القارئ على كثير من المعلومات المتعلقة بالتحليل والنشر، فإن هناك بعض المعلومات المهمة التي لا يشار إليها. فهذه الافتتاحيات لا تشير مثلاً إلى تغير عناونها من "في البدء" إلى "أما بعد"، فهل كان هذا التغير عفويًا، أم أنه يعكس وجهة نظر معينة ترى "أما بعد" أكثر التصاقاً بالتراث العربي القديم، كما نعتقد؟ كما أنه لا يشار في هذه الافتتاحيات إلى التغير الواضح الذي سبق أن أشرنا إليه فيما يتعلق بمنهج كتابتها وتحوله من الجمعي إلى الفردي، كما لا يشار فيها إلى التغير أو التعديل الذي يطرأ على أسرة تحرير علامات.

وقد يشار إلى تغير معين قد يطرأ على تحرير علامات ولكن الإشارة إليه تأتي متأخرة جداً، ومن الأمثلة على ذلك أن علامات غيرت عناونها "علامات في النقد الأدبي" إلى "علامات في النقد" ابتداءً من الجزء السادس عشر، ولم يشر إلى ذلك إلا في الجزء السادس والعشرين، على الرغم من أهمية هذا التغير الذي يشكل في اعتقادنا تحولاً مهماً في مسار علامات.

أما فيما يتعلق بالقراء والكتاب فإنهم يجدون احتفاءً بالغاً في أغلب افتتاحيات علامات تقريباً. ففي هذه الافتتاحيات نجد التعبير المستمر عن شكر علامات وامتنانها لكتابها وقرائها على مساهماتهم الفاعلة بالبحوث والأفكار والمقترحات. والتأكيد على أنهم الجناح الثاني الذي يمكنها من التحليق في آفاق النقد، وأنهم شركاء في صنع النجاح الذي

حققته علامات. وتحوي هذه الافتتاحيات، أيضاً، ملاحظات عديدة يُعبر فيها عن احترام علامات وتقديرها لكل القراء والكتّاب الذين يتواصلون معها بغض النظر عن شخصهم، تقول إحدى هذه الافتتاحيات: "وعلى الرغم من احتفائنا بالأسماء التي صاغت الدرس النقدي الحديث والسعي إليها والاحتفاء بها، فإننا نخفي بمن يأتي إلينا ويطلب النشر عندنا"¹. كما نجد فيها أحياناً تعبيراً عن عتب علامات لقلة مشاركة بعض الكتاب (السعوديين خاصة) فيها بالبحوث أو بالقراءة لأعدادها، علماً بأن هذا العتب يأتي في أغلب الأحيان مقترناً بدعوى ودية للمشاركة. ونجد كذلك الاعتذار للقراء والكتاب بسبب تأخر نشر بحوثهم وذكر الأسباب الكامنة وراء ذلك، وطمأنتهم بأساليب عديدة، منها وضع قائمة "اقرأ هؤلاء في الأعداد القادمة"، بأن أعمالهم ستُنشر. كما نجد أيضاً بعض التوجيهات العامة التي تقدم إليها لتفادي هذا التأخير.

وأخيراً، تتضمن بعض هذه الافتتاحيات وعداً تقطعه علامات على نفسها بأن تحاول أن تصل إلى كل قارئ وكاتب يود الحصول عليها، وذلك بزيادة النسخ المطبوعة من أجزاءها أو بزيادة أماكن توزيعها، مع المحافظة في كل الأحوال على المستوى العلمي المتميز.

3 - وظيفة الاستعراض والتعليق:

على الرغم من أن هذه الوظيفة تعد من أهم وظائف الافتتاحيات والمقدمات في كثير من المجالات العلمية، إذ تتولى عادة عملية تهئية القارئ ومساعدته لتلقي محتوياتها والتفاعل الجيد معها، فإن حضورها في افتتاحيات علامات بدا لنا متواضعاً إن لم يكن ضعيفاً، ومن هنا

1 انظر الجزء (24).

فضلنا استعمال مصطلح "افتتاحية" عوضاً عن مصطلح "مقدمة". فمن خلال عملية إحصائية سريعة وتقريبية قمنا بما وجدنا أن الافتتاحيات التي تقوم حقيقة بهذه الوظيفة هي خمس عشرة مقدمة متفاوتة في قيامها بهذه الوظيفة، فسبع افتتاحيات¹ تكفي بإيراد إشارات عامة إلى محتويات الأجزاء، التي ترد فيها دون مناقشة لها، مثل: "العدد الذي بين أيدي القارئ تتجاوز الأبحاث النظرية بجوار التطبيقية، والتي نطلع فيه على ما تصل إليه النقد العربي والجديد في الدراسات النقدية الدولية على الجديد في الدراسات النقدية الدولية، إنما تقدم خطأً مما نعمل معاً على تكريسه"²، أو "بالعود إلى الموضوعات المطروحة في هذا الإصدار نجدها تصنع تاريخاً لحركة نقدية ثنائية الاتجاه: إذ تتوسل إلى التجديد والبحث عن آليات نقدية... رسمتها الأقلام العربية في لوحة جديدة تسمح للمبدعين أن يبحثوا عما يريدون، وتتيح لهم أن يخلقوا في فضاءات اللغة عبر نافذة (علامات)"³. وهناك أربع افتتاحيات⁴ تكفي بتقديم بعض مواد الجزء فقط وتحميل تقديم المواد الأخرى. وليس هناك تفسير واضح لذلك سوى الاعتقاد بأن أسرة التحرير قد قرأت هذه المواد دون غيرها بعناية وتفاعلت معها واختصتها بالتقديم. أما الأربع الافتتاحيات الأخرى⁵، فقد نجحت في الاضطلاع بهذه الوظيفة إلى حد جيد ومعقول. فأشارت - بدرجات مختلفة بطبيعة الحال - إلى أهمية موضوعات بحوث تلك الأجزاء، وسعت إلى قيمة القارئ لتلقيها،

1 الأجزاء هي: (6، 8، 16، 27، 37، 44، 46).

2 انظر افتتاحية الجزء (27).

3 انظر افتتاحية الجزء (37).

4 انظر افتتاحية الأجزاء التالية (10، 23، 32، 43).

5 هذه الافتتاحيات هي افتتاحيات الأجزاء التالية: (12، 34، 39، 48).

وانتخدت منها مواقف نقدية واضحة تعكس على الأقل قناعات كتابها النقدية.

ويمكننا عموماً تفسير ضعف هذه الوظيفة في افتتاحيات علامات برده إلى السببين التاليين: أولاً، موقف علامات -أو بعض محرريها على الأقل- المشار إليها سابقاً من وظائف الافتتاحية، إذ يقلل من أهمية ارتباط الافتتاحية بمحتويات العدد، ويركز بالدرجة الأولى على الوظيفة الإخبارية لها: "ومقدمة الإصدارات الدورية ليس [عليها] بالضرورة أن تتحدث عما في المطبوعة من موضوعات شتى..."، وإنما تنجح المقدمة إلى الحديث عن هدف جديد، يراد تقديمه إلى القارئ، كإعلام بذلك، ليتاح له ترقبه حين يصدر، ويعنى به...¹. وثانياً، أن قراءة مواد كل جزء قراءة فاعلة ربما بدا لأسرة التحرير أمراً متعذراً في كثير من الأحيان، نظراً لعدم توفر الوقت الكافي للقيام بذلك من ناحية، وعدم توفر الخلفية العلمية المتخصصة التي تمكنهم من تقديم البحوث المتخصصة والتعليق عليها والتحاور معها، من ناحية أخرى. ولذلك نرى أن من الأهمية بمكان الاستعانة ببعض الكتاب المتخصصين لكتابة بعض هذه الافتتاحيات، خاصة في الأجزاء ذات المحاور الخاصة.

4 - وظيفة التفاعل مع الخارج:

يلاحظ قارئ افتتاحيات علامات تفاعلها القوي مع كثير من الفعاليات والأحداث الثقافية والعامة التي تجري في المملكة العربية السعودية وخارجها. وتحظى نشاطات نادي جدة الأدبي وإصداراته بنصيب الأسد في هذا الجانب. ففي هذه الافتتاحيات احتفاء دائم بصدور المجلات الأخرى التي يصدرها النادي (نوفذ، وعبر، والراوي،

1 انظر افتتاحية الجزء (30).

وجذور) وذكر للأسباب التي دعت النادي إلى إصدارها، ودعوة مستمرة للتواصل معها. ولعل من أبرز مظاهر هذا الاحتفاء الحضور القوي لها في كثير من عناوين افتتاحيات علامات، مثل: "عبقّر والراوي"، و"نوافذ... دورية للترجمة"، و"نحو... دورية خامسة". وهناك إشارات كثيرة إلى إصدارات النادي الأخرى، خاصة في الأجزاء التي تعنى بقراءة هذه الإصدارات. كما تتفاعل افتتاحيات علامات تفاعلاً جاداً مع ملتقيات النص الثلاثة التي نظمها نادي جدة الأدبي، فتعلن عن أهدافها، وعن مواعيد انعقادها، وعن محاورها، وتتولى كذلك تقسيم البحوث التي أقيمت فيها لقراءتها. وعموماً، يحظى الدور الفاعل الكلي لنادي جدة الأدبي بوصفه مؤسسة ثقافية تنويرية عربية بحضور وافر في هذه الافتتاحيات.

ومن المناسبات الأخرى التي يحتفى بها في افتتاحيات علامات مرور 100 عام على تأسيس المملكة العربية السعودية، واختيار الرياض عاصمة للثقافة العربية لعام 2000م. ويجري الاحتفاء بهما من منظور ثقافي إلى حد كبير، إذ يبين دورهما في ازدهار الثقافة والأدب العربيين في المملكة وفي خارجها.

ومن الأحداث الثقافية العربية التي يهتم بها في كثير من افتتاحية¹ صدور معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين. فتجري مناقشة هذا المشروع وتقويمه من جوانب متعددة. ويجري في بعض هذه الافتتاحيات انتقاد بعض أبعاد المسرح الثقافي العربي عموماً²، مثل: كثرة انعقاد اللقاءات والندوات الثقافية العربية وقلة جدواها، لغياب الحوار البناء فيها، أو لتكرار موضوعاتها، أو لعدم توثيق فعاليتها، أو لكونها نتاج

1 انظر افتتاحية الجزأين (18) و(23).

2 انظر على سبيل المثال افتتاحية الجزأين: (14) و(22).

عمل فردي غير مؤسسي. وأخيراً هناك إشارات إلى أن الظروف الصعبة التي يمر بها العالم العربي في هذه المرحلة ينبغي ألا تكون محبطاً للإبداع بل محرضاً عليه.

خاتمة:

لقد حاولت في هذه الورقة أن أقرأ افتتاحيات علامات قراءة محب، والمحب لا بد أن يكون - كما هو معلوم - مخلصاً لمن يحب وصادقاً معه. وهذا هو ما توخيته في قراءتي هذه. لقد كنت دائماً أدرك أهمية هذه المجلة وأهمية الدور التنويري الذي تؤديه في المملكة خاصة وفي العالم العربي عامة، وازداد إدراكي هذا ترسخاً عندما قمت بهذه الرحلة المثيرة والمante في علامات (من خلال افتتاحياتها) منذ صدورها إلى الآن. لكن الأمر الذي ربما لم أكن أدركه تماماً ولا أقدره حق قدره هو الجهد الجبار الذي بذله نادي جدة الأدبي ممثلاً في أسرة تحرير علامات في سبيل المحافظة على صدور المجلة بانتظام والمحافظة على مستواها العلمي المرموق، في أوقات وظروف بدت لي من خلال قراءتي لهذه الافتتاحيات صعبة أحياناً، ومحبطة أحياناً، ومكلفة أحياناً أخرى. فحري بنا أن نحتفي بهذه الجهود نقداً وتقويماً وإشادة.



أدب الردة: عرض وتعليق

العرض

ما أكثر الدراسات التي تناولت قضية التجديد والتحديث في الشعر العربي الحديث، وهي - في الغالب الأعم - تحكي لنا أحداثاً رئيسة واحدة، وإن اختلفت التفاصيل من دراسة إلى أخرى. وأصبح كثير من هذه الأحداث الرئيسة بمثابة مسلمات وحقائق نردها في كتاباتنا وجامعاتنا ومنتدياتنا دون شعور بالحاجة إلى مراجعتها. وعندما يتجرأ أحدها ويتساءل عن صحة هذه المسلمات فغالباً ما نصفه بالشاذ، والشاذ - طبعاً - لا يقاس عليه، وهكذا نصادر رأيه. هذه هي القصة الرسمية لحركة التجديد والتحديث في شعرنا العربي الحديث.

الآن أصبح في مقدورنا أن نقرأ قصة جديدة ومختلفة - أو على الأقل رواية جديدة غير رسمية - لحركة التجديد هذه في كتاب للأستاذ جمال سلطان بعنوان: أدب الردة: قصة الشعر العربي الحديث (الصادرة عن مركز الدراسات الإسلامية، برمنجهام، بريطانيا 1412هـ - 1992م، يحتوي هذا الكتاب على إهداء، ومدخل، وخمسة فصول تحمل - تبعاً - العناوين الآتية: "المولد والنشأة"، و"الشعر ومفهوم

العالمية"، و"الشعر ومفهوم التجديد"، و"من معالم السقوط"، و"تيارات مشبوهة". هذا بالإضافة إلى ثبت طويل بالمراجع (70 مرجعاً عدا الدوريات).

انطلق الكاتب في كتابه هذا من فرضية - بل قناعة - مؤداها أن أغلب الدراسات التي كتبت عن قضية الشعر العربي الحديث قد أهملت - لسبب أو لآخر - البعد الحضاري لحركة التجديد في هذا الشعر. وانتدب الكاتب نفسه للإجابة عن سؤال رئيس واحد، هو: هل كان التجديد في الشعر العربي الحديث أصيلاً ونابعاً من وجدان الفرد العربي وأمته العربية ومتصلاً بتراثه؟ أم كان دخيلاً منقطع الصلة بواقع هذه الأمة وتراثها؟

وفي سبيل الإجابة عن هذا السؤال، قام الباحث في الفصل الأول - وهو أطول فصول الكتاب (15-56) - بمراجعة تاريخية نقدية لكثير من الحركات والشخصيات والمدارس التي ارتبطت بحركة التجديد والتحديث في الشعر العربي الحديث. ومن خلال هذه المراجعة يتكشف لنا أن محاولة خليل مطران في التجديد ما هي إلا "محاكاة صرفة للأدب والشعر الفرنسي" وإن رواد مدرسة الديوان قد "التزموا مفاهيم الأدب الإنجليزي ودافعوا عنه بشدة بالغة" وإن كتابهم (الديوان) ما هو إلا "معول هدم" مهّد لظهور تيارات جديدة داخل الوطن العربي وخارجه. أما فيما يتعلق بمدرسة المهجر الشمالي فيرى أن مذهبها في الشعر لم يكن تجديداً في الشعر العربي، وإنما كان شعراً غريباً أو أمريكياً مكتوباً بلغة عربية. أما مدرسة أبوللو التي أنشأها الدكتور أبو شادي فتقدم لنا كحركة شعرية هي في "صورها العامة محاولة لمحاكاة تيار الرومنتيكية الأوروبية ممزوجة ببعض معالم الاتجاه الرمزي". أما حركة الشعر الحر ممثلة في رموزها المشهورين ومجلاهم

الثلاث (الأدب، وشعر، وحوار) فقد كانت - حسب رأي الكاتب -
"تبنى في صراحة ووضوح عملية تغريب الشعر العربي تغريباً تاماً".
وفي هذا الفصل يناقش الكاتب أيضاً بعض الآراء التي تعد نشأة
بعض الحركات والاتجاهات الشعرية، مثل: "الالتزام" و"الرومنتيكية"
و"الواقعية الاشتراكية"... إلخ، تفاعلاً ذاتياً أفرزه المجتمع العربي،
ويرى بأنها لم تكن سوى محاكاة وتقليد لمذاهب غربية أفرزتها المجتمعات
الأوربية بشقيها اليساري والبرالي. والنتيجة التي يخلص إليها الباحث في
هذا الفصل هي "أن حركة أو حركات التجديد في الشعر العربي
الحديث كانت - في جملتها وتفصيلها - محاولات لتقليد مفاهيم
ومذاهب الأدب الأوربي الحديث".

وبقية فصول الكتاب ماهي إلا تكريس وتكثيف وتفصيل لهذه
النتيجة. فالفصل الثاني الذي يناقش فيه الباحث دعوى "الأدب العالمي"
أو "عالمية الأدب" و"عالمية النقد الأدبي" التي طرحت في الساحة
العربية من قبل المدرسة الاشتراكية والبرالية ما هي إلا - حسب رأيه -
أكلذوبة أو ستار اتخذ لتغريب الشعر العربي، وإلا فإن "كل كلمة
(عالمي) في أبحاثنا الأدبية المعاصرة، هي المرادف المطابق عند أصحابها
لكلمة (أوروبي)"، لذلك فهو يعدها "دعوى استعمارية تهدف إلى
تنميط الشخصية الإنسانية عبر النموذج الأوربي". وعلى الرغم من
أن الباحث لا ينكر وجود مقومات أو توافقات إنسانية عامة يشترك
فيها بنو البشر بفطرتهم، فإنه يعد هذه التوافقات استثناءات من القاعدة
المبنية أساساً على تميز البناءات الحضارية المختلفة التي تحفظ لكل أمة
شخصيتها الإنسانية المميزة.

وفي الفصل الثالث الذي خصص لمناقشة "الشعر ومفهوم
التجديد"، يحاول الباحث أن يبرهن لنا على أن مفهوم التجديد الذي

تبنته حركات التجديد في الشعر العربي الحديث ورموزها لم يكن يعني - في حقيقة الأمر - إلا "هدما" لماضي الشعر العربي. فبالرغم من أن الباحث يعترف بأن التجديد "ضرورة حياتية"، فإنه يرى أن له نواميس وسنن وثوابت لم يلتزم بها الشعراء المحدثون؛ ولذلك فقد ارتبط مفهوم التجديد لديهم بمفهوم الهدم (معناه السلبي)، أو صار "الهدم مرادفاً تاماً للتجديد" كما هو الحال عند جبران وأدونيس وغيرهما. بعدها يقوم الباحث بتقويض دعوى طالما اتكأ عليها العديد من الشعراء المحدثون لتبرير تجاربهم التجديدية، وهي محاولة الربط بين حركة التجديد في الشعر العربي في العصر العباسي وحركة التجديد في العصر الحديث. فيرى بأن هذه المحاولة مغلوطة في أساسها، فتجديد الشعراء العباسيين كان نابعاً من أنفسهم وحياتهم وتجاربهم وواقعهم الحضاري على العكس من تجديد المحدثين الذي لم يكن سوى محاكاة لأدب الغرب الذي يسيطر عليهم حضارياً. لذلك، فالباحث يعد التجديد في العصر العباسي "إبداعاً يضاف إلى إبداع سابق" أما في العصر الحديث فهو مجرد تكريس لحالة الانهيار والسقوط الأدبي والثقافي عامة والشعري خاصة، والانقطاع بين الشاعر وأمته وتراثه ودينه، والإغراق في متاهات الغموض الناتج من إفراطه في استخدام الرموز والأساطير التي تنتمي في أغلبها إلى الثقافة المسيحية واليهودية والإغريقية. (وهذا هو موضوع الفصل الرابع).

أما في الفصل الخامس، فيختتم الباحث بحثه هذا بحديث موثق - لكنه لا يخلو من انفعال وعاطفة - عن بعض النشاطات المشبوهة لبعض رموز الحداثة الشعرية التي ارتبطت ببعض الأهداف السياسية الغريبة، التي اتخذت من بعض الدعاوى كدعوى "خلق رؤية جديدة للعالم" - مثلاً - شعاراً أو ستاراً لها. لذلك، فالباحث يرفض دراسة حركة الشعر

العربي الحديث من منظور أدبي محض، ويؤكد على الارتباط الوثيق بين الشعر والسياسة والأمة والعقيدة. ويعتبر أن دعوى كهذه ما هي إلا محاولة لتغيير رؤية الإنسان العربي المسلم إلى العالم وتغيير لقاعدته الحضارية، وهي بالتالي إعلان لحرب حضارية على الإسلام وعطاءاته المختلفة للكيان الإنساني، خاصة وأنه لم يبق للعرب من هويتهم في هذا العصر إلا اللغة والدين أو الشعر والإسلام.

التعليق

بعد هذا العرض الشامل، والمخل بطبيعة الحال، نورد الملاحظات أو الانطباعات التالية حول هذا الكتاب:

- 1- لن يخفى على قارئ هذا الكتاب التوجه الإسلامي لكاتبه (هذا في حالة عدم معرفته المسبقة بالكاتب) الذي يطالعا في العنوان "أدب الردة"، وفي الإهداء (إلى/مصطفى صادق الرافعي)، وفي قائمة مؤلفات الكاتب الملحقة بالكتاب، ناهيك عن سريان هذا التوجه في فصول الكتاب المختلفة. لذا فإننا لا نخطئ إذا اعتبرنا هذا الكتاب لبنة جديدة في بناء نقد أدبي عربي ذي رؤية إسلامية.
- 2- قيمة هذا الكتاب لا تكمن - في رأينا - في جودة الآراء التي وردت في ثناياه بقدر ما تكمن في تركيزه على دراسة البعد الحضاري للتجديد الشعري العربي، وفي الجانب الوثائقي الذي اهتم به الكاتب كثيراً. فمعظم هذه الآراء سبق وأن اطلعنا عليها متفرقة في دراسات سابقة اعتمد عليها الكاتب نفسه، لكن ظهور هذه الآراء مجمعة في سياق مترابط واحد وفي كتاب واحد اكسبها قوة ومصداقية أكبر، بحيث أصبح متعذراً علينا - بعد الآن - وصفها بالآراء الشاذة.

3- بدأ الكاتب كتابه بأسلوب علمي مقنع يعتمد على تكثيف استشهاده بآراء بعض الدارسين العرب والمستشرقين السابقين له وبيعض الشهادات والاعترافات المهمة من بعض رموز التجديد والتحديث، الأمر الذي أكسب أطروحته الأساسية قوة إقناعية كبيرة خاصة في الفصول الثلاثة الأولى. لكن الكاتب - لسبب أو لآخر - لم يحافظ على هذا الأسلوب في الفصلين الأخيرين من الكتاب، فقد سمح بظهور قدر معين من العاطفة والانفعال في هذين الفصلين على الرغم من أنهما لم يكونا في حاجة إليه، الأمر الذي ربما أدى إلى إضعاف القدرة الإقناعية لهما.

4- من أجل بناء حوار لأطروحته، نجد أن الكاتب ركز على دراسات محددة (صدمة الحداثة، لأدونيس، وأزمة القصيدة الحديثة، للمقالح، مثلاً)، الأمر الذي قد يجعل بعض قرائه يتساءلون: هل كان من الممكن أن نحافظ أطروحته الأساسية على نفس قوتها لو أنه وسع دائرة بحثه لتشمل أكبر عدد ممكن من كتابات الحداثيين؟

5- لم يفرق الكاتب بين حركات التجديد الشعري ورموزها الأوائل الذين اعتمدوا على محاكاة النماذج الغربية في شعرهم، وبين التطور والتجديد الذي نشأ على أيدي بعض الشعراء العرب نشأة نستطيع أن نعتبرها - إلى حد ما - نابعة من واقعهم وعلى صلة واضحة بترائهم، خاصة وأن الكاتب نفسه لا ينكر حق المحدثين في التجديد" وإن استدعى ذلك المزاوجة بين أدب أمتهم وآداب أخرى".

6- إهمال الكاتب الحديث عن مدرسة الإحياء ومدرسة المهجر الجنوبيين الشعريتين بحجة تقليديتهما، لا يبدو مبرراً مقنعاً

بالنسبة لنا وإن بدا مفهوماً. فالكاتب تجاوز الوقوف عن هاتين المدرستين لأنه لم يجد فيهما ما يخدم أطروحته.

7- على الرغم من كل الهنات اليسيرة التي ربما يلاحظها قارئ هذا الكتاب والتي أشرنا إلى بعضها، تظل أطروحته الأساسية محافظة على قوتها وعلى قدرتها التحفيزية والتصحيحية. لذلك، فإن قراءة هذا الكتاب كفيلة بجزء - إن لم يكن تقويض - بعض قناعاتنا السابقة حول حركات التجديد الشعري العربي الحديث، وفي أقل الأحوال فإنها كفيلة بتحفيزنا على مراجعة هذه القناعات.

8- وأخيراً فإن هذا الكتاب جدير بالقراءة من قبل كل مثقف بغض النظر عن مدى مشاركته أو مخالفته لمنهج الكاتب النقدي أو التوجه الفكري.

إشكالات قصيدة النثر في المملكة العربية السعودية

تقديم

تعاني قصيدة النثر في المملكة من وضع إشكالي لا يخلو من مفارقة، فهي موجودة وغير موجودة، وحاضرة وغائبة في الوقت ذاته. فهي موجودة بمعنى أنها صارت حقيقة واقعة في الأدب السعودي لها كتاب وكاتبات نشروا نصوصهم في دواوين أو مجلات ورقية أو إلكترونية متعددة، كما أن لها قراؤها ونقادها. وهي غير موجودة بمعنى أن نسبة حضورها الواقعي ونوعيته في الساحة الأدبية لا يتناسب مع المدة الزمنية التي قطعتها هذه التجربة منذ نهاية ستينات القرن الماضي إلى اليوم. فهي ما زالت مهمشة تعيش في أوساط ثقافية محدودة، ومتهممة ومشكوك في فنياتها بل وفي مشروعياتها في كثير من الأحيان، وما زال أغلب نصوص كتابها يصدر خارج المملكة.

سأحاول في هذه الورقة مناقشة بعض الإشكاليات التي تواجهها قصيدة النثر في المملكة منطلقاً من تجربتي الخاصة مع قراءة هذه القصيدة، ومتخذاً من ديوان أو مجموعة الشاعر محمد خضر الغامدي

(مؤقتاً... تحت غيمة)¹ مجالاً للتطبيق. فقبل هذا الوقت لم يسبق لي أن كتبت عن قصيدة النثر أو أدليت برأي فيها، كانت صلتي بها تقصر على قراءة ما يقع في يدي من نماذج منها وما أقرأه وأسمعه من نقد لها. وكنت في أغلب هذه الحالات أكتفي بممارسة دور المتلقي السلبي الذي يكتفي بالاطلاع ويقنع بالانطباع (الذي كان في عمومهِ سلبياً)، دون أن يكلف نفسه البحث والتحصيل والتدقيق في قضايا هذه القصيدة، إلا بقدر ما يمكن أن يقدم أحياناً في قاعة الدرس للطلاب. ويعود الفضل في دخول مغامرة الكتابة عن هذه القصيدة إلى سببين: أولهما اطلاعي بالصدفة على مجموعة محمد خضر وقراءتي لها قراءة أعتقد أنها جادة ومحيدة ومتأنية إلى حد معقول، والثاني هو نادي جدة الأدبي الذي يغرينا دائماً من خلال نشاطاته التي لا تكاد تنهي أو ينتهي منها على الدخول في مغامرات بحثية ثرية نحمدها له دائماً، وقد نحمد من أجلها أحياناً.

ويمكننا عزو هذه الإشكاليات التي نناقشها في ورقتنا هذه إلى قصيدة النثر ذاتها ومزاعم شعريتها وإلى متلقيها وطرق تلقيهم إياها، وإلى نقادها ومبدعيها.

التسمية الأجناسية:

على الرغم من شيوع مسمى "قصيدة النثر" في الأوساط الأدبية إلا أنه ليس مرضياً عنه عند كثير من الدارسين حتى عند أولئك الذين يقبلون به اضطراراً، بل إن هناك من يرفضه جملة وتفصيلاً (لأسباب

1 محمد خضر الغامدي، مؤقتاً: تحت غيمة. (عمان: أزمنة للنشر والتوزيع 2002م)، كل النصوص التي ستقتبس من هذه المجموعة ستبضع بأرقام الصفحات التي وردت فيها.

متفاوتة)، ومن ضمن هؤلاء بعض شعراء هذه القصيدة أنفسهم. ولذلك يواجه الباحث عدداً كبيراً من البدائل المقترحة إن جداً وإن هزلاً مثل: "الشعيرة" و"النعثيرة" و"النسيقة" و"النص الجديد" و"النص الأجد" و"النص الحر" و"النثر المشعور" و"شعر" و"النص الخنثى" ... إلخ. قد يقال لا مشاحة في المصطلح، لكن في هذه الحالة، هناك بطبيعة الحال مشاحة شديدة، فالأمر لا يتعلق هنا بمجرد تسمية لشيء يجمع الكل على مضمونه أو ماهيته، بل إنه يتعلق بتحديد مسبق للكيفية التي ينبغي على المتلقي أن يتلقى هذا النص الإبداعي من خلالها. إن هذه التسمية هي التي تخلق أو تشكل عند القارئ ما يسمى في النقد "أفق الانتظار". فإذا نُص بأي شكل من الأشكال على أن النص الأدبي المقدم هو شعر، فإن المتلقي يكون أفقاً لتلقي هذا النص، أفقاً قد يكون ضيقاً صارماً تقليدياً يتشبع بالحضور الكلي لعنصري الوزن والقافية مثلاً، وقد يكون أفقاً مرناً يقبل بشعرية النص اعتماداً على الوزن والقافية وعلى عناصر أخرى في النص غيرهما، مثل: الصورة المتوثة واللغة المكثفة والرؤية الشعرية والأبعاد البصرية وأبعاد الفراغ والفضاء وضروب الإيقاع الأخرى... إلخ، وقد يكون الأفق - في حالات نادرة ومتطرفة - منفتحاً كثيراً إلى حد يجعله أحياناً يختلق شعرية للنص الذي سماه مبدعه شعراً أو قصيدة نثر. فعندما نظرت في ديوان محمد خضر السالف ذكره والذي كتب تحت عنوانه كلمة "شعر"، وقفت - لدهشتي - على مقاطع من نصوصه النثرية أدخلت في نفسي شيئاً من الانتشاء والجدل الشعري المعهود في النصوص الشعرية الجيدة الموزونة، رغم خلوها من عناصر الإيقاع المألوفة. ومن الأمثلة على ذلك المقطع التالي المأخوذ من نهاية النص الأول الذي يحمل عنوان المجموعة نفسها "موقتنا... تحت غيمة":

كنت أبحث
 عن وقت أضع رأسي
 في عقارب وأنام
 كنت بين يديك
 أين ألقاك...؟
 ضحكت الريح وقالت
 بين نوء وشراع يتمزق
 رحلت...
 ولكني أخذت
 قصيدي
 إنها/إنك/لاني

رماد حميد (ص 7-8)

أعجبني في هذا النص الصورة الشعرية البكر التي اختلقها الشاعر "وأضع رأسي في عقارب وأنام"، فهي صورة ثرية موحية وصفها بعض الدارسين بأنها غير مسبقة¹، ففي هذه الصورة نرى أن الشاعر يهرب من الوقت (شدة الزمن) إلى عقارب الوقت، أو هو يطلب ملاذاً من الوقت في الوقت، وهنا تكمن المفارقة الجميلة. وهذا من باب وداوي بالتي كانت هي الداء. أما الأمر الآخر الذي أعجبني فهو أن الشاعر لم يسم أنثاء التي يبحث عنها ويتساءل عن لقيائها بل ترك اسمها فراغاً، فهي مثل الريح (أوهي في الواقع "ابنة الريح") كما يقول في نص آخر، ص (47) التي لا ترى جسماً وإنما تدرك أثراً وصوتاً. إنها مبحرة تقاوم

1 معنز قطينة، (ثنائيات الثقة/شطرنج القلب: قراءة في نص: ((مؤقتاً... تحت غيمة)) للشاعر محمد خضر الغامدي، مجلة أفق.

الغرق. والفراغ الذي يتلو كلمة "رحلت" يوحى بأن رحيل الشاعر كان اضطرارياً ولم يكن اختيارياً، لقد رحل بقصيدته طالباً أنثاه، مؤكداً أمله في أن يحقق هو وقصيدته معها الاتحاد الذي يكون دائماً مثل الرماد الحميد مصدراً للتوهج والحياة.

المثال الآخر الذي لفت انتباهي شعرياً هو مقطع من بعنوان "أتيت ولم أجد أحداً":

...
عرفنا أنا ساعة نتسلق الأعماق
لا نجد إلا أركاناً معتمة
عشنا لحظات زئبقية
على عتبة يوم حار
وزرعنا كلمات عابرة
في خلاصة الأرض
وعرفنا أننا عندما نطل
من نافذة الآخرين
لا نرى إلا أشخاصاً يشبهوننا
... (ص 53).

فالشاعر في هذا المقطع يتعالق نصياً مع الشاعر محمود درويش (أيها المارون بين الكلمات العابرة)، ليعبر عن المواقف والمشاعر المضطربة الزئبقية التي تشكل العلاقات بين الأنا والآخر.

ومن النصوص القصيرة التي لمست الشعرية فيها نص بعنوان "الصبي الأسود":

مر زمن بعيد
قبل أن نرى الصبي الأسود

يمر من هنا
منذ أن مر مبتسماً
فأضاء في دواخلنا
أسئلة الألوان

وبشاعة الأشخاص المتلفين بالبياض (ص 64).

فشعرية هذا النص بالنسبة لي تكمن (ضمن أشياء أخرى) في لعبة
تفريغ الألوان من دلالتها التقليدية المتجذرة التي يمارسها الشاعر هنا بين
اللونين الأسود، والأبيض، فهذا الطفل الأسود البشرة يستطيع أن
يضيء ببياض أسئلته (طلب الحرية) سواد (عنصرية) سريرة البيض
وبشاعة دواخلهم. فيصبح الأبيض سواداً والأسود بياضاً. وهذه هي
المفارقة.

ولا يمكن إلا أن نندهش ونطرب لبعض نصوصه القصيرة جداً
المكتنزة دلالة وإيحاء، مثل النص التالي الذي يعنونه بـ "العدو":

حلفت لن أكتب عنك شيئاً
إلا بدمي أو بدمك (ص 59)
أو قوله:

قالت: هل بدأت القصيدة
قلت: لن أبدأ شيئاً يفنى (ص 10).
أو قوله في نص بعنوان "سلطة"

مرت الريح ببحر هائج
سألته الصمت حتى تحتويه (ص 64).

وقد يقتصر قبولنا الشعري للنص الثري عنده على سطر واحد
يمثل عصارة التجربة الإنسانية، مثل قوله:
أتعني الشروع في اللغة (ص 13).

أو

الهجرة حكمة مختصرة (ص 37)

ليست هذه النصوص كل ما أمتعني عند قراءتي للمجموعة، بل إن هناك نصوصاً عديدة أخرى استحوذت على اهتمامي، وهي جديرة بالوقوف والتأمل وربما كتبت عنها لاحقاً. وهدفي من إيراد هذه النماذج هو الإشارة فقط إلى القراءة المتأنية المحايدة لقصيدة النثر في المملكة قد تساعد المتلقي على الوقوف على جزء - على الأقل - من مشروعيتها الشعرية التي يمكن تلمسها في جوانب متعددة من نصوصها بعيداً عن عناصر الإيقاع التقليدية أو معها.

ومع ذلك فهناك نصوص في هذه المجموعة أعتف بأنني وجدت مشقة كبيرة (بل فشلت في الواقع) في قبول شعريتها وتبريرها، حتى وإن جاءت بعض سطورها موقعة، مثل:

مرة وأنا أدرس اللغة

فاجأتني ميم النسوة (ص 39)

أو:

...

بعد قليل

أقفلي النافذة (ص 40)

أو:

المرأة التي لقيتها

تتلو علي زمن التلوث

والأمسيات

ونشأتها المتعبة

والضباب يدغدغ ذل العصور

أو:

للصغار الذين يغنون في العلب
ارموني في نسيج التشابه
في الثمر الساخن
في التنور

في حذاء الشبق (ص 10)

أو:

" هل أنا حيوان حتى تقدم
لي الطعام دون ملعقة "
قالها صديقي القادم من هناك
للجرسون القادم إلى هنا (ص 62)

وتجدر الإشارة إلى أن النظر إلى قصيدة النثر خالية من الوزن أو الإيقاع المسموع ما زال ربما أمراً مربكاً ليس للقراء وحدهم بل حتى لمبدعيها. ولو أخذنا محمد خضر مثلاً لوجدنا أن الإيقاع كان متغلغلاً في داخله رغم ثورته الظاهرة عليه بكتابة نص منشور. وقد اتضح ذلك من خلال ورود مقاطع عديدة من نصوصه موقعة إيقاعاً جميلاً، سواء كان ذلك بوعي منه أم بدون وعي. ولعل الأمثلة التالية توضح ذلك:

سأحمل أمتعتي في هدوء

وأرحل قبل الشروق

رحيلاً يليق بمهجتك الزاهدة

سأترك ورداً على الرف

وهجاً حميداً

وأرحل

سأبحث عن نخلة لا تنن

ولون يبيع التنفس
في العشب (ص 33-34)
أو:

وخيل لي أنك اليوم تأتي
على صهوة الفجر
ملتحفا بالغناء
وخيل لي أن شينا من السحر
يلتف حولي كأفعى الأساطير
فأضحك حتى البكاء (ص 66-67)

وقد يرد النص في أغلبه موقعاً، كما نجد في قصيدته "شمالاً باتجاه
امرأة" (ص 47-49).

وللحد من هذا الإشكال، ينبغي على كل من مبدع قصيدة النثر
ومتلقيها أن يبذل جهوداً حثيثة وقد تكون أحياناً مضنية، فعلى المبدع أن
يراعي تاريخ الذائقة الشعرية العربية وألا يكتفي في تقرير شعرية نصه بما
يراه هو كذلك فقط، طالما أنه قرر التواصل مع قرائه تواصلاً شعرياً.
ولذلك فعليه أن يودع في نصه من مظاهر الشعرية ما يعوض إهمال
عنصري الوزن والقافية ويقنع قارئه بشعرية النص. وينبغي على القارئ أن
يوسع أفقه الشعري بقدر يسمح له بالتفاعل الجاد مع التطورات التي لحقت
وستلحق بالقصيدة العربية، وعليه أيضاً أن يبذل قدرًا معيناً من التعاطف
والفهم (حتى ولو كان وقتياً) لقصيدة النثر ليكون حكمه عليها حكماً
مبنياً على اعتبارات فنية وليس على مجرد انطباعات عامة.

إن المحافظة على النظام الإيقاعي العربي التقليدي لن يخلق في
حد ذاته نصاً شعرياً جيداً، كما أن إهماله والثورة عليه لن يضمن في
حد ذاته وجوداً حقيقياً لقصيدة النثر.

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا السياق أن إشكالية تحديد الشعري والنثري في مجال الأدب إشكالية قديمة في تراثنا الأدبي العربي وليست وليدة ظهور قصيدة النثر في العصر الحديث. فقد ناقش هذه القضية كثير من النقاد والأدباء العرب القدامى، ولعل أهمهم أبا حيان الوحيدي الذي أورد في كتابه الإمتاع والمؤانسة مقولة مشهورة يبدو أننا نغفل عنها عندما نناقش شعرية قصيدة النثر وهي أنه "إذا نظر في النظم والنثر على استيعاب أحوالهما وشرائطهما كان أن المنظوم فيه نثر من وجه، والمتنور فيه نظم من وجه، ولولا أنهما يستهمان هذا النعت لما اختلفا ولا اختلفا"¹. وفي تراثنا الأدبي القديم جنس نثري أدبي مغمور إلى حد ما يسمى "حل المنظوم" يمتزج فيه الشعري بالنثري بطريقة جميلة أدبياً وإبداعياً ومربكة أجناسياً أو نقدياً. ومما يزيد الإرباك الأجناسي في قصيدة النثر عندنا حدة التداخل الذي يقيمه بعض شعرائها بين الشعري والتشكيلي والموسيقي والنقدي. فمحمد خضر على سبيل المثال نشر بعض قصائد مجموعته وغيرها في موقعه بالشبكة العنكبوتية مصحوبة برسوم تشكيلية ومقاطع موسيقية، والأكثر من ذلك أنه نشر معها مقاطع من نقد القراء إياها.

المرجعية:

هناك شبه إجماع بين الدارسين حول المرجعية الغربية لقصيدة النثر العربية تسمية وشكلاً وربما كان في بعض الأحيان رؤية، وهذه الحقيقة تخلق عند بعض القراء قدراً من التشكك في مشروعيتها والتردد في قبولها، وربما نظر بعضهم إليها بوصفها ضرباً من ضروب الاستلاب

1 أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، (بيروت: المكتبة العصرية 1953م) ج 2، ص 135.

الثقافي والغزو الفكري والعولمة. وعلى الرغم من محاولة بعض المثقفين والدارسين تأصيلها في مرجعية عربية قديمة¹، أو تلمس مبررات ظهورها في المملكة استناداً إلى عوامل داخلية محلية، إلا أن كل ذلك لا يمكنه حجب مرجعيتها الغربية الواضحة. يقول محمد العاس في هذا الشأن: "ومن المبالغ فيه أن ننسب انتصاب قصيدة النثر في واجهة مشهدنا الثقافي إلى متغيرات البنى الفكرية والاقتصادية والاجتماعية دون الإشارة إلى جاهزية النموذج شكلاً وحساً والآتي من الغرب"². وقد تشكلت المرجعية الغربية لقصيدة النثر في المملكة من خلال اطلاع كتابها على نماذج مبدعة ومترجمة متعددة نشرت في بعض البلدان العربية ومن خلال المعرفة المباشرة لبعض النماذج الغربية منها³.

إن التطور الهائل الذي يشهده النشر الإلكتروني في الشبكة العنكبوتية (الإنترنت) هذه الأيام قد جعل من أمر التواصل الأدبي بين شعراء قصيدة النثر في بلادنا وشعرائها في البلاد العربية والغرب أمراً ميسوراً، فكثير من شعراء قصيدة النثر السعوديين يقرؤون كثيراً من النماذج الغربية المنشورة إلكترونياً في مواقع متعددة، بل وينشرون فيها قصائدهم. ومن هؤلاء الشعراء محمد خضر، فله صفحة خاصة في موقع يسمى post poems يعني بنشر النصوص الإبداعية مجاناً لكثير من

1 محمد خضر الغامدي، في مقابلة أجراها معه حسن آل عامر في جريدة الوطن السعودية، عدد...

2 محمد العباس، قصيدتنا النثرية: قراءات لوعي اللحظة الشعرية، (بيروت: دار الكنوز الأدبية 1997) ص 11.

3 انظر حول هذا الموضوع، نذير العظمة، قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث: الشعر السعودي إنموذجاً (جدة: النادي الأدبي الثقافي 2001) ص 386، وسعد البازعي، إحالات القصيدة، قراءات في الشعر المعاصر. (الرياض: النادي الأدبي الرياض 1419هـ) ص ص 131 - 155.

الشعراء بلغات مختلفة، ولقد قام بجمع مختارات من ترجمات الشعر العالمي أشرف على نشرها في موقع "منتدى الشعر المعاصر". ولعل من مظاهر المرجعية الغربية لهذه القصيدة عندنا - إضافة إلى التسمية والشكل - الحضور القوي للغرب وأشياءه ورؤاه وأسمائه ورموزه بل وحتى قضاياها. فنحن نقرأ في مجموعة محمد خضر القصيدة التالية بعنوان "حركة في الظلام" والتي لا يمكن أن تصور للمتلقى إلا بيئة غربية سبق أن رآها في أحد شوارع المدن الغربية أو في أحد أفلامها:

لم يبق إلا صدى سهرة...

آخر العربات مرت من هنا

لا شيء في الشارع إلا أنا

وأسمع حركة وراء الجدار

حركة في الظلام

ليلتي هذه قرأتها في حليب الصباح (64 - 65).

وانظر إلى الأجواء الغربية للنص التالي:

بحضرتها عازف مر

فتنة تجر خطاها

وعصير ينسكب

والرقص مدار

حان وقت المباحثة

"اكا تشنكا تومي" (ص 20).

ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن الدكتور نذير العظمة كان قد

لاحظ أثر الصورة البصرية التلفازية في نصوص شعراء هذه القصيدة¹.

1 نذير العظمة، قضايا وإشكاليات، ص 324.

وفي نص لخضر بعنوان "حلم"، يحتاج القارئ لكي يتفاعل معه إلى ثقافة غربية متخصصة في الرسم والغناء والتمثيل:

في حلم عميق

رأيت جينيفر لوبيز

تبصق الموناليزا

قلت جاء زمن جديد (ص 61).

وكثير من الأسماء والكلمات الأجنبية التي وردت في المجموعة مثل: "نساء بيكالوس" و"نهر الكوروفيل" و"يوفوييا الآخر" ربما "توظيف في نصوص محمد خضر توظيفاً واعياً لتشي بواقع ملموس لا بوهم" كما تقول ريتا عودة¹، لكن هذا الواقع ليس هو بالضرورة الواقع المحلي للشاعر الذي يريد التواصل معه، إنه أقرب إلى واقع أقل ما يقال عنه إنه مختلف كثيراً عنه. ولا يمكن لبعض العناوين مثل "شمالاً باتجاه امرأة" وبعض الصور وخاصة صور الشتاء، والصقيع إلا أن تستدعي قدراً من الأجواء الغربية.

هذه بعض الملامح التي تربط قصيدة النثر عند محمد خضر بالآخر الغربي، لكن الملمح الأهم في نظرنا هو الرؤية أو الرؤى الكونية التي يطرحها في ديوانه، والتي من خلالها تكسر الحواجز بين الأنا والآخر بطريقة جريئة وواعية، ولكنها في بعض الأحيان لا تخلو من تسرع ومغالطة. فثيمة "التصالح مع الآخر والتوحد معه" لها حضور قوي في المجموعة. والمقطع التالي من أوضح النصوص التي تعبر عن ذلك:

1 ريتا عودة، مؤقتاً.. تحت غيمة: قراءة في كتاب. انظر منتدى الكتاب العربي،

اليوم يستقر اللظى
تبكي الشرائع
بين رملينا
نبحر في المد والجزر
نبدأ حوار الحضارات
النهر مرجعيتنا الأبدية
التوحد، الالتحام المبارك
بالدم والزيت والبخور
مرادنا الجديد (ص 41).

ولعل قصيدة "الصبي الأسود" التي أوردناها بوصفها من
النصوص التي أعجبنا بشعريتها، ترينا مدى اهتمام الشاعر بقضايا
كونية إنسانية مثل العنصرية ضد السود التي لا تشكل قضية ملحة في
عالمنا العربي مثلما هي في الغرب، ولذلك فلا عجب أن تكون
هذه القصيدة من القصائد التي ترجمت للشاعر إلى بعض اللغات
الأجنبية.

بيد أن الشاعر في بعض الأحيان لا ينجح في إقناعنا بالتوفيق بين
ما هو عربي وإسلامي وبين ما هو غربي، كما نرى في المثال
التالي المأخوذ من قصيدته "جاكلين" الذي يتحول فيه التوفيق إلى
تلفيق غير موفق، يقول مخاطباً جاكين، التي ترمز إلى الحضارة الغربية
في نظرنا:

...

دثريني... دثريني
يا ابنة الفرنكفونية
زيديني من هبك

هذا الذي يوقظ القشعريرة

من فوضاك النيقة

(ص 65).

إن تركيزنا هنا على المرجعية الغربية في نصوص محمد خضر لا يعني بأي حال التقليل من أهمية حضور المرجعية العربية والإسلامية والوطنية في كثير من نصوصه والتوظيف الفني الجيد لرموزها، فهذا أمر طبيعي من مبدع سعودي، وما رمناه هو الإيضاح بأن مبالغة قصيدة النثر عندنا في الاتكاء على المرجعية الغربية هو الذي قد يتسبب في أحيان كثيرة في عزلة هذه القصيدة عن قرائها وبعدها عنهم في الوقت الذي هي فيه في أمس الحاجة إليهم. ومن اللافت أن بعض شعراء قصيدة النثر على وعي تام بهذه الإشكالية، يقول محمد خضر مثلاً: "إن سبب التضارب في قبول القصيدة [النثرية] ورفضها يعود إلى اختلاف المرجعيات الثقافية"¹. إن التركيز على المرجعية العربية والإسلامية عموماً والمحلية خصوصاً في كتابة قصيدة النثر عندنا سيساعدها كثيراً في تجاوز العزلة والغربة اللتين نعاني منهما، خاصة إذا كانت هذه القصيدة ما تزال في مرحلة التخلق والتشكيل، كما يرى بعض مبدعيها².

المجانية:

مجانية قصيدة النثر أو لا وظائفيتها تعد أهم الإشكاليات التي تواجهها هذه القصيدة مع قرائها في بلادنا. وقد عالج هذه القضية الشاعر الناقد علي

1 محمد خضر، في مقابلة أجراها معه إبراهيم شعبي في جريدة الوطن السعودية. العدد 886، الأحد 18 أغسطس 2002.

2 إبراهيم الوائلي. ((قصيدة النثر.. والمتلقي))، جريدة الرياض، العدد 12508، الخميس 12 رجب 1423هـ.

الدميني في دراسته التي كتبها عن الحداثة في المملكة العربية السعودية من منظور شخصي، عندما تناول قصيدة النثر في بلادنا بوصفها نصاً ما بعد حداثي فرداني، قائماً على قطيعة بالاجتماع وهوومه، ووصف شعراءها بأنهم مغرَقون في كتابة النص التأملي المتشظي البعيد عن الهم الاجتماعي، وأنهم بذلك ربما كانوا يَلمون برسم ملامح شعر إنساني وعالمي متعال عن الهوية الضيقة والخصوصية المنغلقة¹. وهذا الأمر هو ما رسخه كثير من شعراء هذه القصيدة أنفسهم في مقابلتهم وتصريحاتهم وكتاباتهم في الصحافة وغيرها من وسائل الاتصال.

ولو أخذنا أقوال محمد خضر نموذجاً لوجدناه يقول واصفاً قصيدة النثر بأنها نص مفتوح يعبر عن الحياة العصرية بكل دقائقها، وعندما سأله محاوره الصحفي عن ابتعاده عن كتابة أي قصيدة تحدث عن هموم الأمة أجابه بكلام نقتبسه كاملاً لأهميته: "أنا أنظر إلى الإنسان في كل مكان، الإنسان فقط، أحاول أن يكون نصي نصاً كونياً يتيح لي فضاء آخر دون الدخول في خصوصية أو أيولوجية أو جغرافيا محدده، أما القضية الفلسطينية التي تحدث عنها فقد حسمتها في أحد نصوصي عندما قلت (حلفت لن أكتب عنك شيئاً إلا بدمي أو بدمك) هكذا أضع قراري في شجر أكثف وفي بئر أعمق لأن القتلى والشهداء متعبون من ثرثرتنا، قصيدة اليوم أكثر برغماتية وأكثر حسماً للأمر ولم يعد متاحاً أن تكون خطباً عصماء أو شعارات مستهلكة"². لقد حدد محمد خضر هنا أهم معالم قصيدته النثرية في ما يلي:

1 علي الدميني، ((الحالة الشعرية في المملكة العربية السعودية: تجربة شخصية)) جريدة الجزيرة، المجلة الثقافية، العدد 45، 4 ذو الحجة 1424هـ.

2 انظر هذه المقابلة التي أجراها معه إبراهيم شجبي في جريدة الوطن السعودية، العدد 886، الأحد 18 أغسطس 2002.

- 1- الاحتفاء بدقائق الحياة العصرية وتفصيلها.
- 2- الاهتمام بالإنسان الكوني وقضاياها.
- 3- البعد عن كل ما هو أيدلوجي أو جغرافي أو خصوصي.
- 4- البرجماتية في التعبير عن بعض قضايا الأمة وذلك عن طريق تكثيفه وتعميقه.

ويمكننا إضافة معلم آخر هو الغنائية الذاتية التي أشار إليها الشاعر في مقابلة صحفية أخرى¹. وتكاد هذه الخصائص مجتمعة تشكل خصائص قصيدة النثر عند كثير من كتابها في المملكة، على الأقل من الناحية النظرية. وإني لأعجب كيف يمكن لمحمد خضر (بعد هذا التحديد الدقيق الذي يقدمه عن قصيدته) الزعم بالابتعاد عن الدخول في أيدلوجية معينة، وكل ما قاله مبني على تصور فكري أيدلوجي لماهية القصيدة أو الشعر. وربما كانت القصيدة التي تحمل المجموعة عنوانها "مؤقتاً... تحت غيمة" من الأمثلة الجيدة على القصائد التي تظهر فيها غنائية الشاعر الذاتية ممزوجة بذاكرة سيرية لمرحلة عمرية مبكرة وارتباط جغرافي لا تخطئه العين، على الرغم من موقف الشاعر من الجغرافيا.

وقد ورد فيها:

أحب الجبال

لأن أبي

أخرجني درجاً عابراً

والطريق لا يستقر

قال لي...

هذه التضاريس

1 انظر هذه المقابلة التي أجراها معه يحيى المير في جريدة الرياض، العدد 12682، الأربعاء 9 محرم 1424هـ.

خبز وماء
تكنز الأرض أسرارها
والكهوف الخطايا (ص ص 5-16).
ومن الأمثلة على اهتمام الشاعر باليومي والهامشي والعادي، نورد
النموذجين التاليين:

لا تكثرث إن شتمك أحدهم
في آخر سهرة البلوت
ستصبح مثلهم فيما بعد (ص 60).
أو:

"هل أنا حيوان حتى تقدم
لي الطعام دون ملعقة"
قالها صديقي القادم من هناك
للجرسون القادم من هنا (ص 62).
أو:

سمعت عن رجل هاجر
من نفسه
وعن امرأة هاجرت
من الصالة (ص 13).

والحقيقة أنني هنا لم أستطع تلمس أي شعرية مبررة في هذين
النصين، اللهم إلا ما يمكن أن يقال عن سخرية في المثال الأول ومفارقة
في الثاني، وضجر في الثالث. إن إخفاق الشاعر في إقناعنا بشعرية نصه
هنا ما هو إلا مثال واحد من إخفاقات "كثير من شعراء قصيدة النثر في
تحقيق المعادلة الصعبة بين البساطة والشاعرية"¹. ومع ذلك فينبغي أن

1 البازعي، إحالات القصيدة، ص 200.

نشير إلى أن حضور الأمور الهامشية واليومية بهذا المعنى في مجموعة محمد خضر حضور ضعيف نسبياً.

أما فيما يتعلق بالرؤية الكونية أو الاهتمام بالإنسان الكوني كما يسميه فقد أوردنا مثلاً له قبل قليل، وحضوره القوي في المجموعة أقوى من أن يمثل له بأثلة هنا. ومع ذلك، فمجموعته تحتوي على نصوص تعالج قضايا هم المواطن السعودي والعربي والإسلامي بشكل واضح وربما جاء تقريباً في بعض الأحيان، مثل النص التالي:

كان التاريخ يهرب من كاتبه

والتضاريس ترتب صيغتها النهائية

قرار التقسيم

مكياج لأرض جديدة

والصمت...

والشعارات السائدة

... غضب عارم خلف كل حجر

سنعد ما نستطيع

من رباط الخيل

والخطب العصماء

واللاء الخجولة

ثم غضي لتحرير أنفسنا

من "فوبيا" الآخر

والانقياد للمرعى (21).

ولننظر إلى النص التالي الذي لا أخاله إلا معبراً عن محنة المبدع وعزلته واغترابه عموماً، وربما عن مبدع قصيدة النثر في بلادنا خصوصاً:

بحضرتهما جاءنا رجل روحه عارية
حكى عن الأبعاد

[...]

وموت المؤلف

والغرب

والعولمة

تكلم حتى تعب

وذاب في المجتمع

رأيناه فيما بعد

يبحث عن سائح

يشترى الكلمات (ص 19-20).

أما موضوع فلسطين فقد حظي منه بنصين واضحين على الأقل،

أوردنا أحدهما فيما تقدم، ونورد الآخر هنا:

قالت الأرض:

الراقصون عليّ خيول البقاء

والأطفال الذين يجيدون جمع الحجر

غضب طاهر (ص 37).

لعله اتضح من خلال مناقشتي لخاصية الجحانية في قصيدة النشر
السعودية أن حضورها النظري فيما يقوله نقادها ومبدعوها ربما أقوى
بكثير مما هو حاضر عملياً في النصوص الإبداعية، التي اطلعت عليها
على الأقل، وخاصة نصوص خضر التي اتخذتها مجالاً للتطبيق في هذه
الدراسة. لقد كشف لي قدرٌ لا بأس به من هذه النصوص أنها وثيقة
الصلة بذات المبدع السعودي وقضاياها وهمومه، خاصة إذا أخذنا في
الحسبان العصر المعقد الذي نعيشه والذي تعاني فيه مجتمعاتنا من هموم

عديدة مستحجة، كانت في يوم من الأيام هموم أناس غيرنا في هذا العالم. وفي نصوص خضر توظيف لأساليب عديدة تحد من غنائيتها وتشدها إلى الواقع مثل تعدد الأصوات وتقاطعها وتداخل الأنما مع الآخر وغيره. كما أن في مجموعته حضوراً قوياً للأنثى (امرأة حقيقية ورمزاً) بوصفها ملهمته الأولى التي تأتي بأسماء عديدة "ابنة الليل"، "سيدة الضوء"، "سيدة البرد"، أنثى الغبار"، ابنة الريح"، "ابنة الفرنكفونية جاكين" أو بدون أسماء، مثل: "امرأة"، "هن"، "أنت"، "أمي".

ومن هنا فإن مبدعي قصيدة النثر وبعض نقادها يتحملون - بتضحيتهم بمجانيبتها والترويج لها - قدراً من مسؤولية اغترابها ونفور القراء منها. هذا لا يعني بطبيعة الحال أن هذه النصوص لا تحتوي أحياناً على عبارات استفزازية ونابية، وصور مرضية، وتجاوز للعادات والتقاليد، وسقطات تعبيرية واضحة، وغموض مفتعل يقود إلى عبثية اللامعنى أحياناً، ولكن، ألا يوجد مثل هذا في كل الأجناس الأدبية الأخرى تقريباً. إن مثل هذه السلبيات والتجاوزات ينبغي أن تنتقد وتستهجى في ذاتها، وليس بسبب الجنس الأدبي الذي كتبت فيه.

التلقي:

للدكتور عبد الله الغدامي رأي مشهور حول أسباب تعثر قصيدة النثر في بلادنا عبر عنه قبل سنوات وما زال متمسكاً به رغم استغراب البعض منه. فهو يرى أن الحضور الحقيقي الشرعي لقصيدة النثر مرتب ومشروط بنجاحها في استقطاب قراء لها وبدون قراء لن ينفعها ما يكتبه النقاد عنها. والغدامي يدرك أن توافر مثل هؤلاء القراء مرتبط بحل ما

يسميه عقدتها الذوقية¹. لكن، أليس النقد جزءاً من القراء؟ ثم، أليس من أهم وظائف النقد التقليدية تقوم على عمل المبدع وإرشاد القارئ إلى النص وتوجيهه والارتقاء بذوقه. إن إحجام بعض النقاد عن الكتابة عن قصيد النثر (بغض النظر عن موقفهم منها) قد أحدث فراغاً نقدياً بيناً في ساحتنا الأدبية، وتسبب في اضطراب عدد من شعراء هذه القصيدة إلى القيام بدور الناقد، فأصبح بعضهم ينقد بعضاً. وهذه ظاهرة ليست جيدة لا على الإبداع ولا على النقد، وإن كانت أسبابها مفهومة وربما مقدرة أحياناً. وسبب اعتراضنا على نقد المبدعين إبداعهم ما رأيناه من تدخل بين ما يكتبونه نصاً شعرياً نثرياً وبين ما يكتبونه نصاً نثرياً نقدياً. وفي هذا مزيد من إرباك لقراء قصيدتهم النثرية المرجوين الذين يعتقدون أنهم يستقطبونهم من خلال نقد أعمالهم بأنفسهم. ناهيك عما يظهر من تناقض (أو من تباين على الأقل) بين ما يقولونه في نقدهم وما يلتزمون به في إبداعهم، وعما يدلي به بعضهم من تصريحات صحفية استفزازية. لقد كان للتفاوت الكبير في مواقف القراء والنقاد من قصيدة النثر وتعاملهم معها أثراً بارزاً في تعثرها وتهميشها. ويمكننا تصنيف القراء والنقاد بحسب موقفهم من قصيد النثر إلى ثلاث فئات:

الفئة الأولى: فئة رافضة لهذا الشكل جملة وتفصيلاً. وهذه الفئة تبني موقفها هذا استناداً إما إلى موقف فكري متحفظ على التجديد الشعري عموماً، أو إلى موقف فكري يتشكك في النوايا التي تقف وراء إشاعة هذا الشكل الشعري الغربي بكل خصائصه الغربية أو بكثير منها، أو استناداً إلى موقف ذوقي جمالي خاص يجعل من أمر قبول شعرية هذا الشكل أمراً صعباً، وإن كان قد يقله بوصفه نصاً أدبياً

1 انظر: محمد العباس، ضد الذاكرة: شعرية قصيدة النص، (بيروت: المركز الثقافي العربي 200) ص ص 90-93.

نثرياً، كما نجد ذلك عند الدكتور حسن الهويمل مثلاً¹. وتشكل هذه الفئة في اعتقادنا الغالبية العظمى من القراء، وإن كنا لا نستطيع إثبات ذلك بطريقة علمية إحصائية.

الفئة الثانية: فئة متذبذبة مترددة في موقفها من شعرية هذه النصوص، وأفضل تعبير قرأته يصور حال هذه الفئة ما قاله محمد العلي وأورده محمد العباس في كتابه ((ضد الذاكرة)): ((أنا إنسان متناقض أمام قصيدة النثر، ولم أصل إلى موقف معين، مرة أقرأها فتترك بي ما تتركه القصيدة العمودية باعتبارها شعراً، ومرة أقرأها ولكن لا تترك نفس الأثر فأعتبرها نثراً))². وينضوي تحت مظلة هذه الفئة كثير من مبدعي شعر التفعيلة من أمثال الشاعر محمد جبر الحربي³، والدكتور الناقد الشاعر عبد الله الفيفي (الذي ما زال ينتظر ما سيعوض به إهمال هذه القصيدة للموسيقى)⁴، وغيرهم والنقاد من أمثال الدكتور عبد الله الغدامي وبعض دارسي الأدب من أمثالي. وأهم ما يلفت الانتباه في هذه الفئة أنها ليست ثابتة في موقفها باستمرار، فقراءة نص أو مجموعة نثرية قد تكون ربما كفيلة بإعادتها إلى الفئة الأولى أو بتقدمها إلى الفئة الثالثة التي سندكرها الآن.

1 انظر مقالاته الثلاثة المنشورة في جريدة الجزيرة بعنوان ((قصيدة النثر بوصفها إشكالية المشهد النقدي)) في التواريخ التالية: الثلاثاء 14 شوال 1421هـ، الثلاثاء، 28 شوال 1421هـ، الثلاثاء، 5 ذو القعدة 1421هـ.

2 محمد العباس، ضد الذاكرة، ص 100.

3 انظر ما كتبه على سبيل المثال في مقال له بعنوان ((أعراف في غفلة من الزمن)) نشر في المجلة الثقافية التي تصدرها جريدة الجزيرة في عددها 45 الصادر بتاريخ 4 ذو الحجة 1424هـ.

4 ذكر هذا في لقاء أجري معه في صحيفة ((القناة)) القاهرة في 2001/11/26م.

الفئة الثالثة: فئة متحمسة للقصيدة لقصيدة النثر ومدافعة عن مشروعيتها الشعرية وتقوم بنقدها والتنظير لها. ويندرج في هذه الفئة مبدعو قصيدة النثر بطبيعة الحال، وخاصة من يمارس النقد منهم، وبعض الدارسين المخلصين لهذا الجنس الأدبي تبريراً ونقداً مثل الأستاذ محمد العباس الذي أصدر عدة كتب ومقالات أحلنا إلى بعضها في هذه الدراسة حول قصيدة النثر عموماً وقصيدة النثر في المملكة خصوصاً، تؤهله ليكون عراب هذه القصيدة في المملكة. ومن الدارسين لهذه القصيدة، لا بد أن نشير إلى الدور البارز الذي لعبه الدكتور سعد البازعي في التعريف بشعرية هذا الجنس الأدبي عندنا من خلال كتابة سلسلة من القراءات الجادة والمتعاطفة لأبرز المجموعات التي كتبها شعراء النثر في السعودية، نشر أغلبها في كتابه ((إحالات القصيدة))، وإلى ما كتبه الدكتور عبد الله المعقل وإلى ما كتبه الشاعر الناقد علي الدميني وآخرون أعرفهم وقد لا أعرفهم. أما من له جهد نقدي من شعراء هذه القصيدة، فهم أكثر، نذكر منهم من وقفت على شيء من كتاباته النقدية مثل: أحمد الوافي، ويحيى الأمير، ومحمد الحرز، وآخرون غيرهم. ومن اللافت أن هؤلاء لا يكتبون دائماً بأسلوب ترويجي كما يظن بل بأسلوب ناقد جيد، وإن أظهر شيئاً من التعاطف أحياناً.

لا شك أن قصيدة النثر تعاني عندنا من أزمة مقروئية شارك في خلقها كثير من مبدعيها وكثير من النقاد والقراء عندنا، ولا سبيل إلى الخروج من هذه الأزمة إلا إذا وعى المبدعون دورهم وأقنعوا القراء بشعرية نصوصهم وسمحوا لأنفسهم بالركض في مساحة إبداعية واسعة تسمح لهم بتوظيف ضروب شتى من الإيقاع التقليدي وغير التقليدي، وأصلوا قصيدة النثر في ثقافتهم تأصيلاً حقيقياً يطور الشكل والتقنيات المستعارة، ويعبر عن هموم وطنية وقومية وإسلامية وإنسانية عامة، حتى

وإن اتخذت أقنعة ذاتية، أو توسلت بالوطني والقومي والإسلامي إلى
الإنساني أو العكس. وعلى عموم قراء الأدب ونقاده أن يسمحوا
لأنفسهم - ولو مؤقتاً - بقراءة نماذج من هذه النصوص بهدف تذوقها
والتفاعل معها وربما الكتابة عنها ونقدها، دون موقف مسبق منها،
وهم بعد ذلك ليسوا مجبرين على قبولها بوصفها نصوصاً شعرية، أو
حتى أدبية، إن قرروا ذلك.



الشعر العربي مترجماً إلى الإنجليزية: ترجمة هيزو أنموذجاً

مدخل:

على الرغم من أن طرائق الترجمة الأدبية وأساليبها وإجراءاتها مازالت موضوعات مثيرة للجدل بين الدارسين، ومواطن يكثر اختلافهم حولها، فإن الترجمة الأدبية لم تنفك قط من كونها وسيلة مهمة - وفي بعض الأحيان - وسيلة وحيدة يتم من خلالها التواصل بين آداب الشعوب المختلفة.

ففي الوقت الذي يواصل فيه المعنيون بدراسة الترجمة معالجة كثير من القضايا المتعلقة بالترجمة الأدبية، يقوم المترجمون بمواصلة جهودهم الترجمية غير مكترئين - أو هم قليلاً ما يكثرثون - بما يقوله هؤلاء الدارسون. وهذا لا يعني بطبيعة الحال أن المترجمين يقللون من أهمية جهود هؤلاء الدارسين النظرية في مجال الترجمة، بقدر ما يعكس إدراكهم للفجوة الواسعة التي تقع بين النظرية والتطبيق. فهم يدركون حقيقة أن الدارسين لم يتمكنوا من الاتفاق على أساليب وإجراءات سحرية معينة يمكن تطبيقها من إنجاز ترجماتهم الأدبية في يسر وسهولة. فمعلوم عند كثير ممن يتعاملون مع الترجمة وقضاياها أن الأسلوب الذي

قد يستخدم لترجمة لغة معينة قد لا يكون صالحاً أو مناسباً لترجمة لغة أخرى، وأن الأسلوب الذي يستخدم لترجمة جنس أدبي معين قد لا يكون مناسباً لترجمة جنس أدبي آخر، بل إن تعداد الأساليب في ترجمة جنس أدبي واحد أمر شائع ومعروف.

ولعل أكثر الأجناس الأدبية عرضة لتنوع الأساليب وتعدددها في ترجمته هو الشعر، نظراً لطبيعة اللغة الإيحائية التصويرية الموقعة التي تستخدم فيه. وعلى الرغم من أن بعض الدارسين قد حاول أن يحصي الطرائق التي يوظفها المترجمون عادة في ترجمة الشعر¹، فإننا نعتقد أن عدد هذه الطرائق قد يفوق الحصر، بل قد لا نكون مبالغين إذا قلنا إن لكل مترجم طريقته الخاصة في ترجمة الشعر. ومع ذلك نستطيع أن نشير هنا إلى حقيقة مهمة تتعلق بكل طرائق ترجمة الشعر المشهورة وغير المشهورة، العامة والخاصة، وهي أن لكل طريقة أو إستراتيجية تستخدم في ترجمة الشعر محاسنها ومساوئها. وأقصى ما يمكن أن يفعله المترجم الذي يتبنى هذه الاستراتيجية أو تلك أن يتفادى قدر الإمكان مساوئها وأن يستثمر إلى أقصى حد ممكن محاسنها.

ومن نافلة القول أن أذكر هنا أن نجاح أي ترجمة شعرية (والنجاح هنا نسبي بطبيعة الحال) مرتبط بتوفير ثلاثة شروط في صاحبها. فأولاً، ينبغي على المترجم أن يكون متمكناً من اللغة الهدف (اللغة المترجم إليها)، أما معرفته باللغة المصدر (اللغة التي يترجم منها) فلا يشترط في اعتقادنا أن تكون دائماً عالية علو معرفته باللغة الهدف، بل يكفي أن يكون المترجم على معرفة معقولة بها. وثانياً، ينبغي أن يكون المترجم ذا خبرة شعرية عالية، وذلك بأن يكون هو نفسه شاعراً أو

Andre Lefevere, *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint* (Amsterdam: Van Goveum 1975). 1

صاحب خبرة طويلة في قراءة الشعر وتحليله. أما ثالثاً، فينبغي أن يكون المترجم ذا اطلاع جيد على ثقافة اللغة المصدر.

ترجمة الشعر العربي الحديث إلى الإنجليزية:

وبعد هذه المقدمة التي حاولنا أن نطرح فيها بعض قناعاتنا العامة حول الترجمة بشكل عام وترجمة الشعر بشكل خاص، نعود إلى موضوع هذه الورقة، وهو ترجمة الشعر العربي الحديث إلى الإنجليزية، كما يتضح ذلك من خلال ترجمة بعض أشعار أودنيس. فالمتتبع لحركة ترجمة الشعر العربي الحديث إلى اللغات الأخرى، يجد أن قدراً لا بأس به من الشعر العربي قد ترجم إلى اللغة الإنجليزية خلال العقود القليلة الماضية على أيدي مترجمين عرب وغربيين. وعموماً (وهذا تعميم حقاً، له نصيبه من الصحة والزلل) فأغلب الترجمات التي يقوم بها المترجمون العرب تبدو في كثير من الأحيان أكثر ميل إلى المحافظة على تركيب القصائد العربية وصورها، ولذلك تأتي غالباً حرفية وليست شعرية بصورة كافية في الإنجليزية. ولهذا لم أستغرب عندما وجدت أحد الدارسين يقرر بأن ((أسوأ ترجمة هي التي يعدها كتّاب يترجمون من لغتهم الأم))¹. ولعل السبب الذي يحول في كثير من الأحيان دون تحقيق المترجم العربي درجة عالية من النجاح في ترجمته يكمن في قربهِ (اللاوعي غالباً) من النص العربي الأصلي والتصاقه به.

أما فيما يتعلق بالمترجمين الغربيين للشعر العربي، فكثير منهم يفتقر إلى الموهبة والخبرة الشعرية التي تمكنهم من ترجمة قصيدة عربية إلى

Peter Newmark, Introductory Survey The Translator's 1
Handbook ed. Catriona picken (Aslib: London 1983) p. 5

أخرى إنجليزية، أو إلى معرفة معقولة باللغة العربية وثقافتها تمكنهم من ترجمة العناصر الشعرية ذات الارتباط الوثيق بالثقافة العربية التي تحتوي عليها القصائد التي يقومون بترجمتها.

ومن المحاولات الطريفة الجيدة التي اطلعت عليها في مجال ترجمة الشعر العربي الحديث إلى الإنجليزية المحاولة التي قام بها صموئيل هيزو لترجمة بعض أشعار أدونيس. وهي محاولة طريفة حقاً Samuel Hazo لأن صاحبها لا يمكن تصنيفه بدقة ضمن المترجمين العرب أو الغربيين الذين أشرنا إليهم آنفاً. فهيزو أمريكي المولد واللغة والثقافة، لكنه متحدر من جذور لبنانية/سورية، لديه إلمام واسع بالثقافة العربية عامة والشعرية منها خاصة، هذا على الرغم من أن لغته العربية ليست جيدة، أو ((بدائية))¹ كما يقول. إضافة إلى ذلك، فهو أحد الشعراء الأمريكيين البارزين في عصرنا الحاضر، ومؤسس منتدى الشعر العالمي ورئيسه لمدة من الوقت.

وقد يبدو لنا من أول وهلة أن هيزو قد اضطلع في هذه المحاولة بمهمة شاقة عندما قرر أن يترجم شعر أدونيس إلى الإنجليزية، نظراً لكونه قد اختار واحداً من أكثر الشعراء العرب صعوبة وأكثرهم إثارة للجدل بشعره. وصعوبة شعر أدونيس تكمن كثيراً في كونه شعراً تجريبياً وثورياً في كثير من الأحيان. فمعلوم أنه قد أ طرح الشعر العربي التقليدي شكلاً ومضموناً، وكتب أشعاره بأشكال متعددة واستخدم اللغة العربية استخداماً جديداً وثورياً يمكنه - كما يزعم - من جعلها تقول ما لم تقله من قبل، ولنا أن نتخيل صعوبة فهم شعر كتب بلغة مثل هذه على القارئ العربي، دع عنك غيره من القراء الأجانب.

1 انظر مقدمة ترجمته في طبعها الثانية: Ali Ahmad Said

Transformation of the Lover, Trans.Samuel Hazo(ohio University press: ohio 1982).

ولكن هذه الصعوبات وغيرها في شعر أدونيس غالباً ما تتحول -
ويا للمفارقة- إلى تسهيلات تقدم للمترجم الأجنبي لشعره عموماً
والغربي خصوصاً. فاطرّاح أدونيس للشكل التقليدي للقصيدة
العربية - مثلاً - يريح المترجم كثيراً من عبء الوزن والقافية،
واستخدام أدونيس الثوري للغة يريحه من عبء الظلال الدلالية المتنوعة
التي اكتسبتها الكلمات طول العصور. إضافة إلى ذلك، فإن الرؤية
العالمية التي يركز عليها أدونيس في شعره وطريقته الجديدة في التصوير
ربما تجعلان ترجمة شعره إلى الإنجليزية أقل إشكالاً. ومن العوامل التي
تساعد على قابلية كثير من الشعر العربي الحديث عموماً وشعر
أدونيس خصوصاً على الترجمة إلى الإنجليزية حقيقة أن ((الشعر [العربي]
الجديد اقترب بصورة غير متوقعة من الشعر الذي يكتب في اللغات
الأوربية عقلياً وشعورياً وحتى بنوياً))¹.

ترجمة هيزو

نشرت ترجمة هيزو لشعر أدونيس أولاً سنة 1971م بعنوان ((دم
أدونيس)) The Blood of Adonis، ثم أعيد نشرها سنة 1983م
تحت عنوان ((تحولات لعاشق)) Transformations of The
 Lover، بعد أن أضاف إليها هيزو ترجمته لعدد من القصائد التي
ترجمها لاحقاً. وسنركز في هذه الدراسة على النشرة الأولى لسبب
عملي بسيط وهو أن القصائد المترجمة في هذه النشرة أقل عدداً وطولاً
من تلك المترجمة في النشرة الأخرى. وترجمة هيزو لأدونيس ليست

Jaber I. jabra, modern Arabic Literature and the west, Critical 1
Perspective on Modern Arabic Literature ed.issa j Boullata
(three continents Press inc. Washington D.C. 1980) P. 1

التجربة الوحيدة له في مجال ترجمة الشعر العربي، فله محاولتان أخريان، إحداهما قبل ترجمت أدونيس والأخرى بعده. بيد أنه ليس راضياً عنهما فيما يبدو رضاه عن ترجمة أدونيس. يقول عن تجربته الأولى: ((لقد جربت نفسي في وقت سابق على ترجمة عمل شاعرين آخرين من العربية، وكانت النتيجة باعثة على السخرية. فما كان مبهجاً وسلساً في العربية أصبح عاطفياً [غير منطقي]...))¹، ويصف الأخرى بأنها مزيج من الرضا وعدمه². أما فيما يتعلق بترجمته لأدونيس، فقد كان راضياً عنها لأنه كان معجباً بأدونيس وطريقته في اختلاف المجازات الرائعة واشتراكه معه ((برؤيته للأشياء))³. ويسدو أنها كانت تجربة ناجحة من وجهة نظره، فهو يصفها بأسلوب لا يخلو من الابتهاج بقوله: "أما مع أدونيس... فقد شعرت أنني مع شخص يشبهني في الرؤية وفي طريقة التفكير والشعور، أو في التفكير المحسوس... فعندما بدأت محاولتي بترجمة قصائده بدا لي أن روح الشعر تنساب إلى الإنجليزية"⁴. وهذا في اعتقادنا هو السبب الرئيس الذي جعله يهتم بأدونيس وشعره.

ولكن، ما الذي جعل المترجم يختار هذه القصائد التسع والثلاثين دون غيرها؟ نحن في الحقيقة لا نملك إجابة قاطعة لهذا السؤال فليس هناك فيما يبدو مقاييس أو معايير محددة حكمت اختياره لهذه القصائد بعينها، عدا ذوقه بطبيعة الحال. وعلى الرغم من ذلك فهناك - حسب

1 Samuel Hazo, On a Translating Adonis and Nadia Tuenini:
The Many Definitions of a Translator, al Jadid Magazine
Vol 5 on 26 1999
WWW.aljadid.com/essays/052hazo.html-20k.

2 نفسه.

3 Said, Transformation, p. 1 Of the preface.

4 Hazo, On Translating Adonis.

اعتقادنا- خاصيتان واضحتان تشترك فيهما هذه القصائد أو معظمها قد تكونان عاملين رئيسين في هذا الاختيار. أولهما أن معظم هذه القصائد مأخوذة من دواوين أدونيس المتأخرة نسبياً التي كتبت بعد أن ابتعد الشاعر كثيراً عن قصيدته التقليدية الأسلوب وعن انتماءاته السياسية. وثانيهما أن معظم هذه القصائد لا تحوي كثيراً من الكلمات أو العبارات التي لها أبعاد أو ظلال عربية أو إسلامية محددة، وإن كانت لا تخلو من بعضها كما سنرى.

أسلوب الترجمة:

لعل العنوان الفرعي الذي وضعه هيزو لترجمته ((نقول لقصائد مختارة من شعر أدونيس)) Transpositions of Selected Poems of Adonis، يشي بالطريقة التي استعملها في ترجمة قصائد أدونيس. فبسبب معرفة المترجم ((البداية))¹، باللغة العربية كما يقول، فقد زوده وسيطان عربيان بترجمة إنجليزية حرفية لهذه القصائد، ثم قام هو بإعادة خلق هذه القصائد في اللغة الإنجليزية أو الأمريكية كما يقول. لذلك فترجمته ليست حرفية تماماً وليست متحررة تماماً، ولكنها مزيج من الشكليات. يقول هيزو في هذا الصدد:

((اعتديت في بعض الأحيان- مثل كل المترجمين- على المعاني الحرفية لكي أكون مخلصاً لروح القصيدة كما فهمته أو شعرت به وتركت في أحيان أخرى الجمل والسطور المترجمة حرفياً كما هي؛ لأنني لم أستطع التفكير في طريقة لتحسينها))². ويقول أيضاً: ((كلما أمعنت النظر في قصائد أدونيس اكتشفت أن الخيال العربي يفعل في الإنجليزية ما لا

Said, Transformation, the Preface. 1

نفسه. 2

يستطيع الخيال العربي فعله¹. وأشاد هيزو في مقدمة الترجمة بالتعاون الذي لقيه من أدونيس نفسه ومن الوسيطين إشادة تلقي مزيداً من الضوء على أسلوب ترجمته، يقول: ((كل ترجمة أو نقل هي في النهاية تعاون بين الشاعر ومترجمه. وأنا مدين بالشكر في ترجماتي لهذه القصائد المختارة ليس لأدونيس فقط، بل لمرين غصين... والبرفسور أكرم ميداني...))². وأكرم ميداني هو الذي تولى مهمة النقل الأولي Transliteration للقصائد وراجع الترجمة بالتأكد من صحتها ومن اقتراحها من روح القصائد الأصلية، وهذا هو ما يسعى هيزو دائماً إلى تحقيقه في ترجماته، كما يقول.

وأسلوب الترجمة من خلال وسيط أو قارئ مزدوج اللغة ليس في مجال الترجمة من اللغة العربية وإليها. فكلنا يذكر ما يقال عن ما كان يقوم به المنفلوطي من جهود لإثراء الأدب العربي من خلال ترجمة بعض الروائع الأدبية العالمية من لغات لم يكن يعرفها أصلاً. أما ما ترجم بهذا الأسلوب من الأدب العربي وخاصة الشعر إلى اللغة الإنجليزية فليس بالقليل، ولعلنا نشير هنا إلى ما قام به (وليس بارنستون وأليكي بارنستون)، اللذان ترجما لعدد من الشواعر العرييات المشهورات مثل الخنساء وليلى الأخيلية وغيرهما³.

1 Hazo, On Translating Adonis.

2 Sanual Hazo, The Blood Of Adonis: Transposition of Selected Poems Of Adonis (Ali Ahmed Said), Pittsburgh: University Of Pittsburgh Pres. 1971) Preface: xi- xii.

إلى هذه الترجمة ستكون داخلية، وذلك بوضع رقم الصفحة تحت النص المقتبس المترجم. أما الإحالة إلى النصوص الأصلية، فقد اعتمدنا على: أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة 2 مج (دار العودة، بيروت، 1988). وسيوضع رقم المجلد والصفحة تحت كل اقتباس من الأصل العربي.

3 Aliki Barnstone and Willis Barnstone (eds), A Book Of Women Poets from Antiquity to Now (Schocken Book: New York, 1980).

منهج الدراسة:

نظراً لأنني أشاطر (سوزان باسنت - ماكيور) رأيها في أن ((التماثل لا يمكن أن يوجد بين لغتين))¹، وسأحاول المقارنة بين ترجمة هيزو والأصل العربي من مبدأ الربح والخسارة من منظور الأصل العربي، وهذا المنهج سيهتم بمناقشة العناصر المتغيرة في الترجمة الإنجليزية والمحذوفة منها والمضافة إليها مقارنة بالأصل العربي.

التغيير:

يلاحظ القارئ لترجمة هيزو أن هناك تغيرات قام المترجم بعملها متفاوت في الأهمية والخطورة. فأول تغيير يمكن ملاحظته هو التغيير الذي يقع في عناوين القصائد الأصلية، أو في بعض عناصر هذه العناوين. وهذا التغيير أو التصرف في العناوين سبب لنا مشكلة - في بداية الأمر - عندما بدأنا في تحديد القصائد العربية التي قام المترجم بترجمتها، ولم نستطع التغلب عليها إلا من خلال قراءة استطلاعية واسعة لأربعة دواوين شعرية لأدونيس اختيرت منها هذه القصائد، وهي: ((أوراق الريح))، ((أغاني مهيار))، ((كتاب التحولات والهجرة))، ((المسرح والمرآة)). وقد وجدنا أن كثيراً من التغييرات لم تكن دائماً عشوائية بل كانت مبررة وفي بعض الأحيان ضرورية. فعلى سبيل المثال نجد أن القصائد المعنونة بـ (Hunger) و (the Past) و (Above The Leaves) في الترجمة تأخذ عنواناً واحداً في الأصل العربي هو ((شجرة)) مكرراً ثلاث مرات. ونظراً لأن وظيفة العنوان في القصيدة

Susan Bassnett- McGuire, Translation Studies (Methuen: 1
London and New York 1982).

هو الإعلان عن موضوع القصيدة أو ثيمتها¹، يبدو المترجم محقاً في قيامه بهذه التغييرات لأنها توحى - حسب اعتقادنا - بموضوع القصائد، على الأقل كما فهمه المترجم.

ومن التغييرات الأخرى التي نجدها في الترجمة مزج المترجم بين قصيدتين أو أكثر بعد أن ي حذف أو يعدل عناوينها الأصلية ويعطيها عنواناً عاماً واحداً. فعلى سبيل المثال، نجد أن القصائد التالية في الأصل العربي ((الموت)) و((وجه البحر)) و((القصيدة)) قد دجت كلها في قصيدة واحدة وأعطيت العنوان التالي ((the stage and Mirrors))، ثم قسم النص إلى ثلاث مقطوعات تحمل العناوين الفرعية التالية:

3-A Dream of poetry 2-Dream of The sea 1-A Death

وعلى الرغم من أن العنوان العام الذي وضعه المترجم هو عنوان الديوان الأصلي ((المسرح والمرايا)) الذي اختيرت منه هذه القصائد إلا أنه لا يوحي بالمعنى أو بالانطباع الذي توحى به العناوين الثلاثة الأصلية، لأن الترجمة توهم القارئ أو تدعوه في الواقع إلى قراءة هذه القصائد بوصفها قصيدة واحدة تمت بعضها إلى بعض بصلة، وهو أمر لا نجده في النص الأصلي الذي يدعونا إلى قراءة كل قصيدة قائمة بذاتها. ولا يخفى علينا ما لهذا التصور الشكلي من أهمية في قراءة هذه النصوص وتلقيها.

أما فيما يتعلق بالتغيير الذي ينال من بعض عناصر العناوين، فيبدو لنا أنه - بشكل عام - يساعد على تحسين المعنى الأصلي ويجعله أكثر وضوحاً وتحديداً. ولعل مقارنة سريعة بين العنوان الأصلي ((شجرة النهار والليل)) وعنوان الترجمة ((صفحات النهار والليل)) يوضح ذلك.

Robert Wallace, Writing Poems (Boston: Little, Brown 1
(and Company 198).

فالقصيدة تروى بضمير المتكلم ما يشبه سيرة شعورية متخيلة للشاعر طوال نهاره وليله فكأنه يقلب صفحات هذا النهار والليل بأسلوب تذكري استعادي.

وهناك نوع آخر من التغيير قام به المترجم وهو استبدال لفظة أو عبارة بأخرى. وهذا النوع من التغيير لا يكون دائماً نحو الأحسن، بل ربما يعد في بعض الأحيان خطأ في الترجمة. فالمترجم على سبيل المثال يترجم لفظة: الشنق ((في الأصل العربي باللفظة الإنجليزية)) ((Crusifixion الصلب)):

وطفل إبليس رداء المشنقة (229/1)

A child wore Vestments his crucifixion (38)

فعلى الرغم من أن لفظي ((المشنقة)) و((الصلب)) تشتركان في إثارة بعض المعاني والإيحاءات في ذهن القارئ، مثل المعاناة والعذاب والموت والظلم... إلخ، إلا أن كلمة ((الصلب)) تحمل ظلالاً معنوية ودلالات دينية أخرى لا تحملها كلمة ((مشنقة))، مثل دعوى صلب المسيح عليه السلام والتخليص من الخطيئة والفداء... إلخ.

ولم يقتصر المترجم على تغيير بعض العناوين والمفردات والعبارات بل نجده يغير أحياناً في ((وجهة نظر القصائد))، فهناك توجه عام في الترجمة إلى توظيف ضمير المتكلم ((أنا)) عوضاً عن الضمائر الأخرى التي ترد في الأصل العربي. والأمثلة على هذا التغيير أكثر من أن تحصى، وسنقف هنا عند قصيدة واحدة جاءت بعنوان ((The sleep of hand)) لنرى أثر هذا التغيير على النص بشكل عام:

Today I offer my palms

بمجد راحتيه

للوطن الميت للشوارع الخرساء

to dead lands and muted

streets before death seams

وحين يلتصق الموت بناظريه

my eyelids sews me

يلبس جلد الأرض والأشياء

in the skin of oll the earth

ينام في يديه

and sleeps forver in my

hands

(5)

(270/1)

ولو بحثنا عن الأسباب التي جعلت المترجم يحول وجهة نظر هذه القصيدة من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم لوجدنا أن هناك على الأقل سببين: أحدهما عملي والآخر تفسيري. أما السبب العملي فيمكن في كون هذه القصيدة وردت ضمن قصائد أخرى تتخذ من مهيار الدمشقي محوراً لها، وبالتالي فلن يتمكن قارئ الترجمة من معرفة من هو الفاعل في هذه القصيدة لو أن المترجم حافظ على ضمير الغائب، لذلك قرر المترجم أن يعزو الفعل في هذه القصيدة إلى الشاعر نفسه (المترجم/القارئ)، أما السبب التفسيري فيمكن في ربط المترجم بين شخصية مهيار وشخصية أدونيس، وهو ربط مقرر سلفاً نجده في المقدمة التي كتبها ميرين غصين لهذه الترجمة إذ تقول: ((مهيار يجسد أفكار الشاعر Mirene ghossein وآماله وأحلامه))¹.

وهناك التغير الذي يقع في الجوانب التنظيمية للقصائد المترجمة مقارنة بالقصائد الأصلية. فبشكل عام نجد أن المترجم لا يلتزم بنظام القصائد الأصلية فيما يتعلق بطول الأبيات أو عدد المقاطع. إضافة إلى

ذلك نجد أن الترجمة تميل إلى أن تكون أكثر لفظاً من الأصل العربي. ومع كل ما سبق يجب أن نشير هنا إلى أن قضية التغيير في ترجمة غير حرفية كهذه التي بين أيدينا يجب ألا يبالغ فيها، لأن التفسير حسب اعتقادنا أمر لا مفر منه في هذا النوع من الترجمة. لذلك فقد اقتصرنا هنا على الإشارة إلى بعض التغييرات التي اعتقدت أنها ربما أثرت في روح القصائد الأصلية.

الحذف:

سنشير هنا فقط إلى العناصر اللغوية التي حذفها المترجم وكان لحذفها تأثير على روح النص الأصلي.

فبداية، ثم ميل لدى المترجم لحذف العناصر اللغوية المكررة في النص الأصلي العربي، ونظراً لما لهذا التكرار من أهمية توكيدية وإيقاعية في الشعر العربي، فإن حذف هذه المكرورات قد يفقد النص الأصلي شيئاً من أهميته الدلالية أو الإيقاعية. ولتوضيح ذلك نستشهد بالمثل التالي:

- لاقني يا صباح إلى حقلنا - My morning love

البائس

- في الطريق إلى حقلنا البائس - Meet me an the sad fiel

- Meet me on the road (443/1)

(11)

فالعناصر المكررة ((إلى حقلنا البائس)) في النص العربي محذوفة، لذا فقدت أهميتها الدلالية والإيقاعية. وعلى الرغم من أن هيزو قد حاول أن يعوض هذا النقص من خلال تكرار (Meet me) في

- The hungry Planted a forest where - زرع الجائعون
- Weeping became trees - غابة للرجاء
- صار فيه البكاء
- شجراً...

(7)

(495/1)

أما المثال الثاني فهو حذف المترجم لكلمة ((الجليلية)) التي تصف الأرض:

- On the white roads of exile - في طريق بيضاء منفية
- a gong sounding - مهبّار ناقوس من التائهين
- for the fallen of the earth - في هذه الأرض الجليلية

(25)

(255/1)

فحذف كلمة ((الجليلية)) التي وردت في الأصل العربي أبعد أو ربما ألغى الربط بين هذه الأرض والشعب العربي الفلسطيني التائه. أما المثال الثالث فبرينا بوضوح مدى تأثير العناصر المحذوفة في تغير معنى القصيدة أو في توجيهه إلى وجهة أخرى:

- if the eglantine shall shut - هل أغلق النسرين باب كوخه
- the door of its hut - هل فتح الإنسان
- or open another - بوابة جديدة؟

(23)

(224/1)

ففي الترجمة يتماهى النسرين مع الإنسان ليصبحا شيئاً واحداً، أما في النص العربي فأحدهما يغلق باب كوخه والآخر يفتح بوابة جديدة، وهناك فرق كبير بين الدالّتين.

ومن الأمثلة الأخرى التي تبين عدم تنبه المترجم إلى أهمية دلالة بعض الألفاظ ترجمته لـ ((سطيح)) بالمتسول أو المسكين ((beggar)).

- الحمد يكتبه سطيح
A beggar keeps the books of glory

(34)

(233/1)

وعلى الرغم من أن هذه الدلالة التي اختارها المترجم قد تجد ما يبررها إلا أن السياق الذي وردت فيه يقترح بل يتطلب معنى آخر. إنها تستخدم في النص العربي للإشارة إلى الشخصية الأسطورية العربية الجاهلية سطيح الكاهن الذي يقال إنه كان لا عظم فيه سوى رأسه، أي إنه كان كتلة من اللحم. فسطيح بالنسبة لأدونيس هو رمز الضعف والهشاشة، نموذج لكثير من الزعماء العرب الذين يزعمون أنهم يكتبون الحمد العربي، ولنا أن تتخيل طبيعة الحمد الذي يكتبه شخص مقعد مثل هذا.

إضافة إلى ذلك، هناك بعض أسماء الأعلام التي تلعب دوراً رئيساً في شعر أدونيس وكان على المترجم أن يتعامل معها، مثل ((أحمد)) و((كافور)) و((أبو الفوارس)) و((خالدة)). وهذه الأسماء التي قام المترجم بنقلها كما هي ربما لن تغني شيئاً للقارئ الغربي إلا إذا كان ملماً أو مطلعاً على الثقافة العربية الإسلامية أو زوده المترجم بشرح لها في الهامش، وهذا أسلوب لا يريده المترجم. ولذلك تخلو ترجمته من أي حاشية تفسيرية على الإطلاق.

ولعل أهم أثر للترجمة على النص العربي هو العنوان الذي وضعه المترجم للترجمة عموماً وهو ((دم أدونيس)) فمن خلال هذا العنوان ألزم المترجم القارئ الغربي بقراءة قصائد أدونيس المترجمة كلها من منظور شخصية أدونيس الأسطورية.

السراقات والتناص

ملحوظات وتعقيبات

جاء بحث الدكتور عبد الملك مرتاض الموسوم بـ (فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص)¹ متميزاً عن غيره من أغلب الدراسات التي تناولت موضوع السرقات في النقد العربي القديم وذلك لأنه اقترب من هذا الموضوع برؤية جديدة وهي محاولته ربط ظاهرة السرقات بنظرية التناص في النقد العربي. ومحاولة الربط هذه تمت في هذا البحث على مستويين: فعلى المستوى الأول نجد أن الكاتب حاول أن يستبدل مفهوم مصطلح "السراقات" وما يحمله من معانٍ سلبية تنافي الإبداع بمصطلح "التناص" الذي يخلو من هذه المعاني السلبية. أما على المستوى الثاني فنجد أنه حاول إثبات أن النقد العربي القديم قد عرف فكرة التناص "معرفة معمقة تحت شكل السرقات الشعرية" (ص: 91). قبل مناقشة هذه المحاولة أرى أنه لا بد من الإشارة بالتعليل أو التفسير الرائع الذي قدمه الدكتور عبد الملك حول ارتباط مصطلح السرقات في نقدنا القديم بالشعر، وهو ارتباط الإبداع الأدبي في أذهان النقاد القدامى دائماً بالشعر وليس بالنثر. لكن هذا لا يعني ما قد

1 علامات، الجزء الأول، مايو 1991م ص ص (69-92)

يفهم من هذا البحث أن النقاد نفوا - أو أهملوا إهمالاً تاماً- موضوع السرقات الشعرية. حقاً، إنهم لم يتحدثوا عنها كثيراً شأنها في ذلك شأن أي قضية أخرى متعلقة بالنثر، ولكنهم مع ذلك اعترفوا بوجودها وأشاروا إليها خاصة تحت موضوع "حل النظم" الذي عده أغلبهم أخفى وأحلى وأجل أنواع السرقات. لذلك لا بد من إضافة أن اقتران السرقات بالشعر إنما جاء من باب التغليب وليس التحديد.

إذا ما نظرنا إلى المستوى الأول من محاولة الدكتور عبد الملك، فسنجد أنه قد نجح فعلاً في إقناعنا بأن نظرية التناص قادرة على حل أو تفسير بعض جوانب السرقات الشعرية وعلى إثبات أن الكثير مما اعتبره النقاد العرب القدامى سرقة لا يعدو أن يكون معرفة مشاعة في الثقافة العربية الشعرية آنذاك، واعتباره سرقة فيه الكثير من الجور والظلم للشعراء المبدعين وخاصة في الحالات التي يصعب على الناقد إثبات وقوع مثل تلك السرقات. لكن على الرغم من هذا النجاح الذي تحقق، نرى أن نظرية التناص وحدها لا تستطيع نفي وجود بعض السرقات التي أشار إليها النقاد القدامى أو اعترف بها الشعراء أنفسهم. وبالمناسبة، فإن اعترافات الشعراء بالتورط في السرقات الشعرية ليست بالندرة التي يريد الدكتور عبد الملك أن يقنعنا بها عندما قال: "إن الشعراء لم يكونوا يعترفون بسرقاتهم إلا في أحوال نادرة جداً" (ص: 86)؛ لذلك نرى أن لها حجيئتها في هذا السياق، وأن غياب اعتراف الشاعر المتهم، الذي أشار إليه الدكتور عبد الملك، لا يقف دليلاً قوياً وقاطعاً بعدم حدوث السرقة. فهناك روايات عديدة في كتب التراث العربي النقدي حول اعترافات بعض الشعراء الكبار من أمثال الفرزدق والأخطل وبشار وأبى نواس وغيرهم بتورطهم في سلب الآخرين أفكارهم ومعانيهم. لكن هذه السرقات لم يكن ينظر إليها -

في اعتقادنا - النظرة السلبية المبالغ فيها التي "تقتضي عقاباً قانونياً أو عيياً أخلاقياً" كما قال الدكتور (ص: 73)، بل كان ينظر إليها في أغلب الأحيان نظرة الفرزدق عندما قال مدافعاً عن سرقاته: "خير السرقة ما لم تقطع فيه اليد".

لذلك فإننا نعتقد أن أية محاولة لتفسير ظاهرة السرقات في أدبنا العربي القديم ونقده واهتمام الشعراء والنقاد بها ستظل دائماً قاصرة ما لم تأخذ في الحسبان أزمة الإبداع التي عاشها الشعراء (خصوصاً الشعراء الذين اهتم النقاد بالحديث عن سرقاتهم) وأدركها النقاد (وخاصة من ذهب إلى نفس السرقات أو على الأقل إلى التقليل من دورها في نفي الإبداع الشعري من أمثال علي بن عبد العزيز الجرجاني الذي ركز عليه الدكتور عبد الملك كثيراً).

ومن هذا المدخل سيتضح لنا أن تعليق الجرجاني الذي أورده الكاتب "فإن كان هذا سرقة، فالكلام كله سرقة" (ص: 78) وأمثاله من تعليقات بعض النقاد والشعراء لا يدل على الصرامة التي ذكرها الكاتب بقدر ما يدل على الحيرة، بل القلق، أمام أزمة الإبداع التي تجسدت في شبح السرقات.

أما فيما يتعلق بالمستوى الثاني من المحاولة، فإننا نعتقد أن النجاح لم يحالف الكاتب على الإطلاق. فهناك فرق بين أن نستعين ببعض معطيات النظريات النقدية الغربية وبين أن ندعي سبقنا نحن العرب إلى اكتشافها بصورة أو بأخرى، نحن لا نشك مطلقاً في نوايا الدكتور عبد الملك الحسنة ولا في غيرته على نقدنا العرب القديم، لكن الملاحظات والأحكام والأفكار التي أوردها لا نعتقد بأنها كافية أو مقنعة لإثبات سبق النقد العربي القديم إلى معرفة نظرية التناص كما هي في النقد الغربي، ولا حتى بعد التهذيب والتشذيب اللذين أشار إليهما

الكاتب. وإلا يستطيع أي كاتب - من حيث المبدأ - أن يجد (أو يُوجد) في نقدنا القدم أحكاماً وأفكاراً وملاحظات تتفق أو تتشابه مع أغلب - إن لم يكن كل - النظريات النقدية الغربية. فهل يستطيع هذا الباحث أن يدعي بأن النقاد العرب القدامى سبقوا الغرب إلى اكتشاف هذه النظريات؟ نعتقد أن هذا أمر غير معقول.

لعله اتضح من إشاراتنا باستخدام الدكتور عبد الملك لنظرية التناسل وتوظيفها لتفسير وحل السرقات، أو حل جزء كبير من مشكلة السرقات الشعرية.

إننا لا ندعو إلى مقاطعة النقد الغربي بل نرى أنه ينبغي علينا أن نفيده منه ما أمكن دون اللجوء إلى ما يمكن أن يسمى بـ "ظاهرة سبقناهم". إننا نعتقد أن مخاوف الدكتور من "الانبهار" أمام التفكير النقدي الغربي وما قد يقود إليه من "انتحار فكر" ... يجعلنا بدون هوية... إلخ" (ص: 89) لن تنتفي بمجرد استخدامنا لهذه الطريقة الإسقاطية في قراءة - أو إعادة قراءة - تراثنا النقدي، بل سستزداد وربما - لا قدر الله - تتحقق، خاصة عندما نحاول الإجابة على التساؤلات التالية بكل صدق وأمانة.

هل هذه الأفكار والملاحظات والأحكام المتناثرة في نقدنا حول السرقات تقابل تماماً التناسل في النقد الغربي خاصة بعد التهذيب والتشذيب؟ وإن كانت كذلك، لماذا نصر على إلغاء مصطلح السرقات العربي ونستبدله بمصطلح التناسل الغربي؟ ثم ما الذي منعنا نحن العرب من إظهار هذه النظرية قبل رولان بارت وجوليا كريستيفا وغيرهما؟ وهل روعي في تليق (أو استنباط) هذه الأفكار والملاحظات والأحكام التي أوردها الدكتور عبد الملك السياق (وهو مفهوم يرفضه النصوصيون) الذي وردت فيه في كتب التراث النقدي العربي؟

فمثلاً، دعونا نناقش أقوى أدلة الكاتب - حقيقة - وهو عبارة "نسيان المحفوظ" التي أوردها لتقابل مفهوم "تضمينات من غير تنصيب" لرولان بارت، والتي عول عليها كثيراً في إثبات فرضيته. فهذه العبارة وردت في معرض حديث ابن خلدون عن الملكة الشعرية وضرورة اكتسابها لأي شاعر حقيقي، وليس في معرض الحديث عن السرقات الشعرية. ولا بأس هنا من إعادة اقتباس المقطع الذي وردت فيه هذه العبارة مع إضافة بسيطة - لكنها هامة - لم ترد في اقتباس الدكتور عبد الملك. يقول ابن خلدون: "وربما يقال: إن من شرطه (أي: الحفظ) نسيان المحفوظ، لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها. فإذا نسيها، وقد تكيفت النفس بها، انتقش الأسلوب فيها، كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة"¹

فالحفظ والنسيان اللذان يشير إليهما ابن خلدون هنا لا يتعلقان بالألفاظ والمعاني (التي هي أساس مبحث السرقات في النقد العربي القديم) بل بالأساليب الشعرية العربية²، التي تشكل أهم عناصر شاعرية الشاعر وبدونها لن يصبح إلا ناظماً، "فما كان من الكلام منظوماً وليس على تلك الأساليب فلا يسمى شعراً"³. وبعد أن يجتاز الشاعر مرحلة حفظ ونسيان هذه الأساليب فلا بد له - في رأي ابن خلدون - من تقليد هذه الأساليب ولكن باستخدام كلمات أخرى غير الكلمات التي وردت في الأساليب المحفوظة.

1 عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة. (دار الكتاب اللبناني، بيروت 1967) ص ص 1105-1106.

2 يصف ابن خلدون هذه الأساليب بأنها "ذهنية"، ونجده يستعمل بعض المرادفات الأخرى لمصطلح الأسلوب مثل "قالب" و"تركيب" و"نظم". انظر المقدمة: ص ص 1102-1106.

3 نفس المصدر، ص 1104.

ولو تجاوزنا هذه الملاحظة حول مفهوم الحفظ والنسيان الذي ورد في النص الخلدوني، فهل يحق لنا - في غياب أي دليل مادي واحد - أن نساير الكاتب في زعمه أو افترضه بأن هذا المفهوم كان شائعاً بين النقاد العرب ولكن ابن خلدون (الذي عاش في القرن الثامن الهجري) هو وحده الذي سجله؟ ثم أليس الأقرب والمعقول والمنطقي أن تفهم فكرة الحفظ والنسيان عند ابن خلدون على أنها ربما تكون وسيلة أو حيلة من الحيل التي كان يقدمها بعض النقاد العرب القدامى للشعراء والكتاب من أجل إخفاء سرقاتهم، خاصة وأن ابن خلدون ينصح الشاعر - كما رأينا - بضرورة تغيير ألفاظ المحفوظ؟

ولو تجاوزنا - جديلاً - هذه الملاحظة أيضاً، فهل كان ابن خلدون يتبنى بعض المفاهيم الرئيسية التي يقوم عليها مفهوم "التضمين من غير تنصيص" بشكل خاص ونظرية التناص بشكل عام، مثل "موت المؤلف (The Death of the Author)" أو "نصوصية العالم الحقيقي" أو "تناثرية النص" (Dissemination) أو "طبيعة النص التلقينية" أو... إلخ. نحن لا نعتقد ذلك مطلقاً.

ونستطرد في مسألة أنقشنا فنقول: هل كانت قراءتنا لقضية السرقات في النقد العربي القديم قراءة محايدة أم كانت إسقاطية تهدف إلى إسقاط بعض مفاهيم نظرية التناص الغربية على ما قد يشابهها أو نعتقد (أو حتى تحت وطأة الشعور بالنقص - نتمنى) أنه يشابهها في هذا النقد. وأخيراً هل سيقبل النقاد الغربيون ادعاءنا هذا ويعترفون لنا بالسبق في اكتشاف نظرية التناص، أم أن هذا الادعاء سيستخدم - هذا إن نظر إليه - على أنه دليل قوي آخر يقدم لتأكيد مصداقية نظريتهم وعالميتها، ونكتفي نحن العرب بهذا الدور، دور تقديم الأدلة: ربما، لا نعلم، وليس هدفنا من طرح هذه التساؤلات التقليل من

"الجهد الكبير" الذي بذله الدكتور عبد الملك في بحثه هذا الذي تناول فيه هذا الموضوع المهم تناولاً جديداً استطاع أن يشحذ همم قراء "علامات" للتفكير الجاد في موضوع السرقات بشكل خاص وفي موضوع التعامل مع النظرية النقدية بشكل عام. كما أننا لا نـزعم بأننا استطعنا الإجابة على كل هذه الأسئلة التي طالما طرحناها على أنفسنا ونحن نقاوم إغراء مثل هذه القراءات الإسقاطية، ولكن طالما أن الأمر هنا قد يتعلق بتشويه تراثنا النقدي (وليس بمجرد قراءته) فلا بد لنا دائماً من الاستمرار في هذه المقاومة أو على الأقل من استحضار هذه الأسئلة وأمثالها عند كل قراءة نقوم بها من هذا النوع.



الكرم المستحيل:
قراءة جديدة في قصيدة الحطيئة
"وطاوي ثلاث"

النص:

وطاوي ثلاثٍ عاصِبِ البَطْنِ مُرْمِلٍ
بيداءَ لَمْ يَعْرِفَ بِهَا سَاكِنٌ رَسْمًا
أَخِي جَفَوَةٍ فِيهِ مِنَ الْإِنْسِ وَحَشَّةٌ
يَرَى الْبُؤْسَ فِيهَا مِنْ شَرَّاسَتِهِ نُعْمَى
وَأَفْرَدَ فِي شِعْبٍ عَجُوزًا إِزَاءَهَا
ثَلَاثَةً أَشْبَاحَ تَخَالُهُمْ بِهِمَا
حَفَاةَ عَرَاةٍ مَا اغْتَذُوا خَبْزَ مَلَةٍ
وَلَا عَرَفُوا لِلْبِرِّ مَذْ خَلَقُوا طَعْمًا
رَأَى شَبَحًا وَسَطَ الظَّلَامِ فَرَاغَهُ
فَلَمَّا بَدَا ضَيْفًا تَشَمَّرَ وَاهْتَمَّا
فَقَالَ هِيََا رَبَاهُ ضَيْفٌ وَلَا قَرَى
بِحَقِّكَ لَا تَحْرِمُهُ تَالِيلَةَ الْحَمَا

وَقَالَ ابْنُهُ لَمَّا رَأَاهُ بِحَيْرَةٍ
 أَيَا أَبَتِ إِذْبَحْنِي وَيَسِّرْ لَهُ طَعْمًا
 وَلَا تَعْتَذِرِ بِالْعُدْمِ عَلَى الَّذِي طَرَا
 يَظُنُّ لَنَا مَالًا فَيُوسِسُنَا ذَمًّا
 فَرَوَى قَلِيلًا ثُمَّ أَحْجَمَ بُرْهَةً
 وَإِنْ هُوَ لَمْ يَذْبَحْ فَتَاهُ فَقَدْ هَمًّا
 فَبَيْنَا هُمَا عَنَّتْ عَلَى الْبُعْدِ عَائَةً
 قَدْ انْتَضَمَتْ مِنْ خَلْفِ مِسْحَلِهَا نَظْمًا
 عِطَاشًا تُرِيدُ الْمَاءَ فَاِنْسَابَ نَحْوَهَا
 عَلَى أَنَّ مِنْهَا إِلَى دَمِهَا أَظْمًا
 فَأَمْهَلَهَا حَتَّى تَرَوْتَ عِطَاشُهَا
 فَأَرْسَلَ فِيهَا مِنْ كِنَانَتِهِ سَهْمًا
 فَخَرَّتْ نَحْوَصٌ ذَاتُ جَحْشٍ سَمِينَةٌ
 قَدْ اكْتَنَزَتْ لِحْمًا وَقَدْ طُبَّقَتْ شَحْمًا
 فَيَا بَشْرَهُ إِذْ جَرَّهَا نَحْوَ قَوْمِهِ
 وَيَا بَشْرَهُمْ لَمَّا رَأَوْا كَلَمَهَا يَدْمَى
 فَبَاتُوا كِرَامًا قَدْ قَضَوْا حَقَّ ضَعْفِهِمْ
 فَلَمْ يَغْرِمُوا غُرْمًا وَقَدْ غَنِمُوا غُنْمًا
 وَبَاتَ أَبُوهُمْ مِنْ بَشَاشَتِهِ أَبًا
 لِضَعْفِهِمْ وَالْأُمُّ مِنْ بَشْرِهَا أُمًّا

حول النصّ

يتفق محققو ديوان الخطيئة ودارسو شعره على أنّ هذه القصيدة من الأشعار التي تنسب للخطيئة ولم ترد في ديوانه، بل ألحقت ببعض نسخه¹. وهذا النص الذي اعتمدناه في قراءتنا هذه هو النص الكامل أو

1 انظر على سبيل المثال ديوان الخطيئة، تحقيق نعمان محمد طه، (القاهرة: مكتبة الخانجي 1987) ص 336 (هامش**)؛ وفؤاد افرام البستاني: الخطيئة. الروائع 29، (بيروت: المطبعة الكاثولوكية 1963) ص 533. عند تقديمي هذه القراءة في ندوة النص الأدبي بقسم اللغة العربية بجامعة الملك سعود، أثار بعض الزملاء الأفاضل قضية صحة نسبة هذه القصيدة إلى الخطيئة، وهي قضية ليس جديدة، إذ سبق أن أثارها البستاني في كتابه السالف الذكر عندما قال: "وهناك قصيدة قصصية من أروع ما عرف في نوعها لم ترد في شرح السكري، ولكن جولد تسيهر أضافها إلى الديوان عن بعض النسخ، وفعل فعله الشنقيطي فأخذناها عنهما. ولكن ذلك لا يجزم بكونها للخطيئة أو لغيره..." (ص 336)، وعندما قال في موطن آخر مشيداً بأهمية هذه القصيدة: "إذا ثبت - وقد يصعب إقرار إثباتها - عرفنا ناحية جديدة من شخصية الخطيئة تفوق سائر نواحيها المعروفة، وتدعو الأدباء إلى أن يهتموا بها مزيد الاهتمام" (539). وفي اعتقادنا إن عدم ورود هذه القصيدة في الديوان ليس دليلاً كافياً في حد ذاته على أن هذه القصيدة ليست للخطيئة؛ فمعلوم أن كثيراً من دواوين الشعراء لا تحوي بالضرورة كل الأشعار التي نظمها أصحابها، كما أن ما يرد في ديوان شاعر معين من أشعار لا يعني أنها قد لا تكون منحولة. فلو نظرنا إلى ديوان الخطيئة ذاته، فإننا سنجد أن بعض الأشعار التي وردت فيه مشكوك في صحة نسبتها إليه، كما أن بعضها منسوب له ولغيره في الوقت ذاته. [انظر على سبيل المثال: جولد تسيهر: "الخطيئة" دائرة المعارف الإسلامية، نقلها إلى العربية أحمد الشنتاوي وآخرون (بيروت: دار المعرفة د.ت.)، ج 7، ص 471؛ وديوان الخطيئة، تحقيق نعمان طه، ص 125، 358، 377، والبستاني: "الخطيئة" ص 532 - 533]. أما هذه القصيدة فلا أعلم أنها نسبت إلى شاعر آخر غير الخطيئة، ولعل في هذه الحقيقة ما يقلل شكوكنا في صحة نسبتها إليه.

هذا فيما يتعلق بالأدلة الخارجية، أما فيما يتعلق بالأدلة النصية، فقد وجدنا أن المعجم اللغوي لهذه القصيدة لا يختلف كثيراً عن معجم الأشعار الأخرى التي وردت في ديوان الخطيئة، أما فيما يتعلق بظاهرة الجناس اللافتة للانتباه

في هذه القصيدة التي نبيهي إليها الأخ الدكتور محمد الهدلق في الندوة المشار إليها آنفاً، مقترحاً أن تكون هذه القصيدة من القصائد التي نظمت في العصر العباسي، فإنها ليست ظاهرة خاصة بها، بل هي ظاهرة حاضرة في كثير من قصائد ديوان الخطيئة، ويكفي أن يلقي القارئ نظرة سريعة على القصائد الثماني الأولى من الديوان ليصل إلى الملحوظة التي توصلنا إليها. ولا غرابة في ذلك، فالخطيئة - كما نعلم - من شعراء مدرسة الصنعة. أما على مستوى الصورة، فقد وجدنا أن بعض الصور التي وردت في هذه القصيدة قد وردت في قصائد أخرى من قصائد الديوان مثل صور الإرمال، وصور الفقر، وصور الأطفال الذين يشبهون صغار الحيوان، وصور أسراب بقر أو حمر الوحش، وهي ترد الماء ليلاً... إلخ.

وبالرغم من كل هذا، ونظراً لأننا نعتقد أن البحث التاريخي ربما يكون عقيماً ولن يسعفنا بأدلة قطعية تثبت صحة نسبت هذه القصيدة إلى الخطيئة من عدمها، فإننا نقترح ألا يطرح السؤال بالصيغة التالية: هل القصيدة للخطيئة أو لا؟ لأننا لن نتمكن من الإجابة القطعية عنه، وإنما يطرح بصيغة أخرى، هي: لماذا تنسب هذه القصيدة للخطيئة بالذات، وليس لغيره من الشعراء؟ لاحظ أن طرح السؤال بهذه الصيغة الثانية كان نتيجة لاطلاعنا على ما فعلته المستعربة (سوزان استكوفش) عندما ناقشت مسألة الشك في أصل لامية العرب. انظر: سعود الرحيلي، لامية العرب: أو رحلة التوحش، (الرياض: جامعة الملك سعود، كلية الآداب، مركز البحوث 1991م) ص 2-3.

واعتقد أن قراءتي التالية لهذه القصيدة - وهي بمثابة دليل نصي - ستثبت أن معنى هذه القصيدة الحقيقي يتفق تماماً مع ما عرف عن قيم الخطيئة ومعتقداته ومبادئه، وخاصة تلك التي تتعلق بالكرم والضيافة كما وردت في أخباره وأشعاره على حد سواء، هذا إذا أخذنا في اعتبارنا أن مدحه الآخرين بالكرم لم يكن يصدر عن قناعته بأهمية الكرم وقيمه، بل كان دائماً وسيلة للتكسب. وظاهرة إعلاء الخطيئة من بعض الأعراف القبلية الأخرى في شعره لا تعكس قناعته وإيمانه بتلك القيم بقدر ما تعكس مدى استغلاله لها وسيلة للتكسب. وهذه حقيقة قد أدركها بعض الدارسين لشعره، فقد بين لنا الدكتور محمد السديس - على سبيل المثال - كيف أن احتفاء الخطيئة بقيم الجوارح العربية وتعظيمه لها في شعره لم يكن "بتقرير لما اصطلاح العرب عليه وإيماناً به" بل كان وراءه "دافع انتفاعي شخصي، تماماً كمدح المكدين لبازلي المال". انظر: محمد السديس: (إيواء المستجير) في شعر كل من الخطيئة وجري الدارة ع 2، (1990م)، ص 73.

هو أكمل نص استطعنا الوقوف عليه لهذه القصيدة. وهو نص قد قام بتحقيقه فؤاد أفرم البستاني في الجزء الذي خصصه للخطيئة من أجزاء مجموعته "الروائع". وقد اعتمد البستاني في تحقيقه هذه القصيدة فيما يبدو على النص الذي ورد في نشرة أحمد الشنقيطي لديوان الخطيئة (1905م)، وقابلها بالنص الذي ورد في نشرة جولد تسيهر للديوان (1891م)، وبعض ما أسماه البستاني بالروايات المتأخرة لهذه القصيدة، والتي لم يكشف لنا الباحث عن مصادرها¹.

ولعل من المفيد أن نشير هنا إلى الخلافات التي ظهرت في رواية هذه القصيدة في طبعات الديوان المختلفة، والتي يمكن إجمالها فيما يلي:

أ- سقط البيتان الرابع والتاسع من هذه القصيدة في كل من نشرة جولد تسيهر للديوان ومن نشرة دار صادر له، كذلك أسقطهما نعمان طه في نشرته الجديدة للديوان التي صدرت عن مكتبة الخانجي عام 1987م، وأشار إليهما في الهامش.

ب- ورد البيت الخامس في نشرة الشنقيطي بعد البيتين السادس والسابع، والبيت الخامس عشر بعد البيت السادس عشر.

ج- هناك اختلاف في رواية بعض مفردات هذه القصيدة في نشرات الديوان المختلفة. وسنشير هنا إلى هذه الاختلافات بذكر اللفظة أولاً كما وردت في النص المتقدم الذي اعتمدناه لقراءتنا هذه، ثم تتبعها بذكر اللفظة أو الألفاظ البديلة: بيداء: تيهاء، تفرد: أفراد، بدا: رأى، تصور: تسور، تململ، فروى: تروى، فييناها: فييناها، ظماء: عطاشا، ألا إنه: على أنه، فتية: سمينه، إذ جرها: أن جرها، أهله: قومه.

1 البستاني: الخطيئة، ص 567.

وكل هذه الاختلافات في رواية هذه القصيدة قد أخذت في الحسبان، وأفدنا منها أثناء إعدادنا هذه القراءة.

مدخل:

عهدي بهذه القصيدة عهد قديم جديد، فهو قديم لأنها كانت واحدة من القصائد التي حفظتها في مراحل دراسي الأولى، وهو جديد لأنني قد قمت باختيارها مؤخراً لتكون أحد النصوص التطبيقية في مقرر الدراسات الأدبية الذي أقوم بتدريسه منذ سنوات عدة. ولا أخفي عن القارئ الكريم أن السبب الرئيس الذي جعلني أقدم على اختيار هذه القصيدة بعينها نصاً تطبيقياً كان للوهلة الأولى هو البعد القصصي فيها. إلا أنني أحسست بعد أن درستها فصولاً عدة وتوطدت صليتي بها¹ أن المعنى الظاهر السطحي لهذه القصيدة، والمتمثل - أساساً - في العبارة القصيرة التالية التي كتبها جولد تسيهر توطئة لهذه القصيدة عند نشره ديوان الخطيئة: "وقال الخطيئة يصف أعرابياً جواداً صاحب صيد ألوفاً للفلوات"، قد بدا لي ساذجاً ومستحيلاً، وفي أقل الأحوال ضعيفاً. وأخذ إحساسي هذا في التزايد في كل مرة أقرأ فيها هذه القصيدة. وفي أثناء ذلك خطر ببالي أن أعود إلى بعض الدراسات التي تناولت هذه القصيدة، لعلني أجد فيها ما يبرر إحساسي هذا، فتمكنت من الوقوف على أربع دراسات تناولت هذه القصيدة مباشرة، إما بالتحليل أو بالتعليق. وهذه الدراسات هي:

1- الخطيئة: البدوي المحترف، للدكتور درويش الجندى.

1 لا بد أن أشير هنا وأشير أيضاً بالدور الذي لعبته تساؤلات كثير من طلابي حول القصيدة في تحفيزي على التفكير في هذه القراءة.

2- القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري، لعلي النجدي ناصف.

3- الخطيئة: أوس [كذا] بن جرول العبسي، لأسعد ذبيان.

4- الضيافة وآدابها في الشعر العربي القديم، للدكتور مرزوق بن تنباك¹.
كما اطلعت على عدد من الدراسات التي تعاملت معها بطريقة غير مباشرة، أو أقل مباشرة، كالدراسات التي تناولت بعض أغراض الشعر العربي القديم، مثل الهجاء والكرم والصيد... إلخ.
وكم كانت خيبيتي عندما اكتشفت أن هذه التحليلات والتعليقات والإشارات التي كتبت حول هذه القصيدة كانت تتخذ من توطئة جولد تسيهر مرتكزاً لفهمها أو لتفسيرها هذه القصيدة، وإن اختلفت نقاط اهتمام كتّابها.

فهذه القصيدة عند هؤلاء الدارسين لا تعدو كونها مدحاً واصفاً، أو وصفاً مادحاً للكرم والكرم. فهي - بإيجاز شديد - تحكي قصة أعرابي يائس يعيش مع زوجته وأبنائه الثلاثة في صحراء قاحلة منعزلة، يأتيه طارق ليل فيحار في كيفية قراه. يراه ابنه على هذه الحال، فيقدم نفسه قرى لهذا الضيف، حتى ينقذ أباه من الظم والهجاء، وبعد أن يهم الأب بذبح ابنه، تأتي المصادفة لتحل هذه الأزمة، فيرى الأعرابي قطعاً من حمر الوحش متجهة نحو الماء، فيمهلها حتى ترتوي

1 درويش الجندبي: الخطيئة: البدوي المحترف، (القاهرة: مطبعة الرسالة 1962م) ص 79- 133- علي النجدي: القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري، (القاهرة: دار نهضة مصر د.ت.) ص 18- 23. أسعد ذبيان: الخطيئة: أوس [كذا] بن جرول العبسي، (بيروت: دار الفكر اللبناني 1985م) ص 39- 45. مرزوق بن تنباك: الضيافة وآدابها في الشعر العربي القديم، (الرياض: مطابع الفرزدق 1993م) ص 29، 54- 57.

ثم يسدد فيها من كنانته سهماً فيصيب أتاناً شابة تمكنه من قرى ضيفه
في جو مفعم بالحب والحميمية تجاه الضيف.

القراءة الجديدة:

إن القراءة المتعمقة لهذا النص تكشف - في اعتقادنا - مدى
هشاشة هذا المعنى السطحي الظاهر، فالنص ملئ بالتناقضات
والمغالطات والمبالغات، بل المستحيلات التي تجعل من التمسك بهذا
المعنى الحرفي أمراً غير معقول وغير منطقي. ويمكننا تحديد نوعين من
هذه المغالطات والتناقضات، أحدهما داخلي نصي، والآخر خارجي:
أ- التناقضات والمغالطات الداخلية: يمكن إدراك هذه التناقضات
والمغالطات على عدة مستويات، نذكر منها ما يلي:

- 1- فاعل الكرم ← جائع، مرمّل، مستوحش من
الناس، أهله حفاة عراة،
جائعون محرومون.
- 2- مكان فعل الكرم ← صحراء قاحلة بعيدة منعزلة
مضلة.
- 3- علامات الكرم ← غائبة تماماً. (لا نباح ولا نار
ولا فرحة بقدوم الضيف).
- 4- أداة الكرم ← لا يملك هذه الأداة (المصادفة).
- 5- وسيلة الكرم ← الصيد.
- 6- مادة الكرم ← نخوص شابة مرضع.
- 7- تبعة الكرم ← التفكير في الابن/ذبح
الحيوان.
- 8- تقييم الكرم ← من مبدأ الربح والخسارة.

ب- التناقضات والمغالطات الخارجية: يمكن إدراك هذه المغالطات والتناقضات عن طريق الإشارة إلى الجوانب الثلاثة التالية المشهورة في شخصية الخطيئة:

- 1- كون الخطيئة واحداً من أشهر بخلاء العرب الذين عرفوا بشدة بخلهم وطردهم للأضياف.
- 2- ما عرف عن الخطيئة من ثورة على كثير من القيم القبلية العربية، بما في ذلك قيم الكرم.
- 3- ما عرف عن هشاشة تدينه، هذا إذا افترضنا أن دافع الكرم في هذه القصيدة كان دافعاً دينياً، وهو احتمال ضعيف جداً¹.

وعلى الرغم من أن بعض الدارسين قد وقف على بعض هذه التناقضات الداخلية فإنها لم تصرفهم عن المعنى السطحي لهذه القصيدة الذي ظل مسيطراً على فهمهم إياه، فلقد تساءل ناصف - على سبيل المثال - عن السبب الذي جعل الخطيئة يصور هذه الأسرة التي تقوم بفعل الكرم بهذه الصورة المزرية، وعبر عن عدم استساغته إياها، حيث قال: "ماذا كان يضيره أو يضير قصته لو أنه صورهم على حالة سوية من حالات الحياة المألوفة في البداية لعنده كما صنع الآخرون من قصاص القرى؟"². ولقد عبر ناصف - أيضاً - عن عدم استساغته اقتباس الشاعر قصة سيدنا إبراهيم مع ابنه إسماعيل عليهما السلام، كما سنرى لاحقاً.

1 انظر هذه الجوانب - على سبيل المثال - في ترجمة أبي الفلاح الأصفهاني للخطيئة في كتابه الأغاني، (بيروت: دار الكتب العلمية 1986م)، ج2، ص 149 - 194. فقد جمع الأصفهاني في هذه الترجمة كثيراً من المعلومات والأخبار حول بخل الخطيئة وثورته على الأعراف القبلية، ورقة إسلامه.

2 ناصف: القصة، ص 21.

أما فيما يتعلق بالتناقضات الخارجية فإن أغلب الدارسين الذين تعاملوا مع هذه القصيدة قد وقفوا عليها، لأنهم ربطوا كثيراً بين شخصية الأعرابي بطل القصيدة/القصة وبين شخصية الخطيئة. ومع ذلك، وبالرغم من إدراكهم هذه التناقضات والمغالطات، فقد قبلوا المعنى السطحي لهذه القصيدة ولم يجيدوا عنه، وذهبوا يبحثون عن مبررات تمكنهم من الاحتفاظ بهذا المعنى الحرفي على الرغم من وجود هذه التناقضات، فالجندي يرى أن نظم هذه القصيدة كان نتيجة حلم من أحلام اليقظة لاستحالة تحقيقها في عالم الواقع¹، أما ناصف فيرى أنه كان نتيجة لحظة من لحظات استيقاظ الضمير عند الخطيئة²، وأما الدكتور مرزوق بن تنباك فيرى أنه كان نتيجة للعادات الاجتماعية التي أملت على الخطيئة نظم هذه القصيدة/القصة بكل تفاصيلها³.

ونحن نتساءل هنا فنقول: لماذا تظل الرغبة عند الخطيئة في القيام بفعل الكرم حلماً من أحلام اليقظة؟ وما الذي منعه من تحقيقها في عالم الواقع؟ ألم يقيم الخطيئة في حياته - حقيقة - بفعل الكرم هذا؟ ألم يجد نفسه مراراً مجبراً على القيام به؟ فكتب الأدب تروي لنا أكثر من حادثة قام الخطيئة فيها بفعل الكرم⁴، فلماذا الحلم إذن؟

وهل يمكننا - حقيقة - عزو ثورة الخطيئة على كثير من القيم العربية القبلية بما فيها قيم الكرم إلى غياب ضميره؟ ألا يمكن أن تعزى هذه الثورة إلى حقيقة أن الخطيئة كان يمتلك قيماً مختلفة خاصة به وبفئة اجتماعية أخرى كان يتحدث بلسانها كما سنرى لاحقاً؟ وحتى لو قبلنا

1 الجندي: الخطيئة، ص 132 - 133.

2 ناصف: القصة، ص 22 - 23.

3 مرزوق: الضيافة، ص 56.

4 انظر - على سبيل المثال - الأصفهاني: الأغاني، مج2، ص 164 - 165.

والديوان: ص 200، 315.

مقولة" استيقاظ الضمير" هذه، فنحن نزعم أن الخطيئة لم يستيقظ ضميره بهذا المعنى حول كثير من القيم القبلية بل الإسلامية حتى آخر لحظة من حياته عندما ترك وصيته العنيفة المشهورة¹.

أما أن تكون العادات الاجتماعية هي التي أملت على الخطيئة كتابة هذه القصيدة، فأمر مستبعد تماماً ينقضه ما عرف عن الشاعر من ثورة على كثير من القيم القبلية بما فيها قيم الكرم كما أسلفنا. أما نحن فنرى أنه لا يمكن أن تحدث هذه التناقضات والمغالطات في هذه القصيدة إلا نتيجة لسببين اثنين:

أحدهما: كون الشاعر ساذجاً أو حتى مجنوناً إلى الحد الذي يجعله لا يدرك هذه التناقضات في قصيدته، والآخر: أن الشاعر كان يدرك هذا كله، وقد تعمد وضع هذه التناقضات والمغالطات. ولأننا نستبعد السبب الأول لعلنا بذكاء الشاعر وبراعته في نظم الشعر وتمكنه من صنعه²، فلا بد - إذن - من البحث عن السبب الذي جعله يحافظ على هذه المغالطات والتناقضات في قصيدته على الرغم من أنه كان على علم أكيد بوجودها فيها، وأن المتلقي المتمكن سوف يقف عليها. وفي سبيل العثور على هذا السبب ينبغي علينا أولاً أن نطرح المعنى الحرفي لهذه القصيدة، وأن نبحث عن معنى عميق يفسر لنا هذه التناقضات ويجعل وجودها في النص مبرراً ومنطقياً. ولقد فكرت في

1 انظرها في: الأغاني، مج2، ص 187-190، وفي الديوان: ص 290، 294.

2 وصفه صاحب الأغاني بقوله: "وهو من فحول الشعراء ومتقدميهم وفصحائهم، متصرف في جميع فنون الشعر من المديح والمجاء والفخر والنسيب، مجيد في ذلك أجمع..." ص 149، ونقل رأي الأصمعي المشهور في شعره موازنة بشعر غيره من الشعراء: "... وما تشاء أن تقول في شعر شاعر من عيب إلا وجدته، وقلما تجد ذلك في شعره"، ص 155.

هذا الأمر ملياً إلى أن اهتديت إلى أسلوب فني وظفه الشاعر في قصيدته توظيفاً بارعاً، هو أسلوب أو استراتيجية المفارقة Irony¹ الذي يجعل المعنى الحرفي لهذه القصيدة يختلف تماماً - بل حتى يتناقض - المعنى العميق الباطن الذي قصده الشاعر. والشاعر في هذه القصيدة لا يمتدح الكريم ولا الكرم كما يبدو للوهلة الأولى، إنه في حقيقة الأمر ينتقد

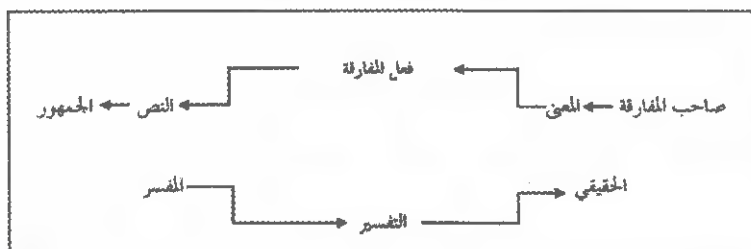
1 مصطلح "المفارقة" هو ترجمة للمصطلح الإنجليزي Irony. وعلى الرغم من أن هذا المصطلح الإنجليزي قد ترجم إلى العربية بألفاظ عربية أخرى مثل: "السخرية" و"التهكم"، فإن هذه الترجمة ليست دقيقة من وجهة نظرنا، لأن دلالات المصطلح الإنجليزي أوسع من هذا بكثير، فهو وإن تضمن معنى السخرية والتهكم، فإن له دلالات متعددة أخرى لا تقلها هاتان اللفظتان. ولقد بحث في كتب التراث البلاغي العربي عن مصطلح يقابل أو على الأقل يستطيع نقل كثير من دلالات المصطلح الإنجليزي لأستخدامه في هذه القراءة، لكنني لم أخرج بطائل من بحثي هذا، وذلك لسببين اثنين: أولهما يكمن في الاضطراب والتداخل اللذين يكتنفان كثيراً من المصطلحات البلاغية التي تحمل أو قد تحمل كثيراً من دلالات المصطلح الإنجليزي مثل المصطلحات التالية: التوجيه، والإيهام، والتهكم، والمحو في معرض المدح، والتورية، والكناية، والتعمية.. إلخ. وثانيهما يكمن في النظرة الجزئية التي يتسم بها توظيف النقاد والبلاغيين العرب هذه المصطلحات؛ فالنصوص الأدبية التي يمثل بها لهذه الأساليب في كتب البلاغة لا تتجاوز غالباً - إن لم يكن دائماً - البيت الشعري أو البيتين، أو الجملة النثرية أو الجملتين، فلم يهديني بحثي هذا ولو لحالة واحدة تم فيها قراءة أو تحليل قصيدة كاملة أو نص نثري كامل انطلاقاً من وجهة نظر أحد هذه الأساليب التي حددها البلاغيون العرب، هذا إذا استثنينا المحاولة الرائدة التي قام بها حسام زادة الرومي - وهو متأخر نسبياً - في كتابه "رسالة في قلب كافوريات المتنبي من المديح إلى الهجاء". ولذلك، وانطلاقاً من مبدأ "لا مشاحة في المصطلح"، فقد رأيت أن أستخدام مصطلح "المفارقة" ترجمة للمصطلح الإنجليزي، متبعاً في ذلك عدداً من الدارسين المعاصرين العرب الذين استخدموا هذا المصطلح الإنجليزي مثل: نصرت عبد الرحمن، وعبد الواحد أبي لؤلؤة، وسيزا قاسم وغيرهم.

الكرم، ويسخر من الأعراف الرسمية المعلنة التي ترتبط بفعل الكرم كما سنرى. ودليلي الرئيس على كل هذا هو تلك التناقضات والمغالطات التي أشرت إليها آنفاً، فهي العلامات Markers التي هدتني إلى اكتشاف إستراتيجية المفارقة في هذا النص. ولعل السبب الذي يجعل الوصول إلى هذا المعنى العميق أو الباطن للنص أمراً شاقاً هو إحكام الشاعر توظيف أسلوب المفارقة إحكاماً جيداً، والطبيعة المعقدة للمفارقة التي تنشأ كما ذكرت سيزا قاسم "نتيجة لعملية سكهها Encoding وحلها Decoding وذلك لأنها تشتمل على دال واحد ومدلولين اثنين: الحرفي ظاهر، متعلق بالمغزى، موحى به، خفي" كما أنها "... تشتمل على علامة Marker توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول... وبالتالي تفرض عليه تفسيرها السليم"¹.

ولعل الخطاطة التالية التي اقتبسناها عن (د. سي. ميويك)²، توضح عملية سك الشاعر للمفارقة وحل القارئ لها:

الترميز وفك الرموز

السياق الاجتماعي - الثقافي



1 سيزا قاسم: "المفارقة في القص العربي المعاصر" فصول، مج2، ع 2، (1982م)، ص 144.

2 د. سي. ميويك: المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد أبي لؤلؤة، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر 1987م)، ص 52.

ملحوظات:

- 1- صاحب المفارقة هنا هو الشاعر الخطيئة، (الحقيقي أم النصي).
- 2- المعنى الحقيقي الذي يريد إيصاله الشاعر هو ذم الكرم والسخرية بالأعراف القبلية المتعلقة بفعل الكرم في مجتمعه.
- 3- فعل المفارقة يتكون مما يلي:
أ- تحول المعنى أو المقصد الحقيقي للشاعر إلى رسالة مفارقة، حيث يبدو ذم الكرم وكأنه مدح له.
ب- إقامة الدرجة المطلوبة من القبول، وذلك عن طريق تعمية الشاعر المعنى الحقيقي والتظاهر بأنه يمدح الكرم عن طريق الإشادة بهذا الأعرابي الذي التزم ظاهرياً بأعراف الكرم الرسمية في مجتمعه.
- ج- توفير إشارات وعلامات في النص تساعد القارئ على اكتشاف المفارقة، مثل: التناقضات والمغالطات التي وردت في هذه القصيدة والتي ذكرناها آنفاً.
- 4- تشمل كلمة "النص" هنا الرسالة المقبولة السطحية لهذه القصيدة إلى جانب الإشارات والعلامات التي يفسرها قارئ القصيدة ضمن سياق اجتماعي ثقافي عام، يمثل في هذه الخطاطة المستطيل الذي يحيط بعملية المفارقة.
- 5- يقوم التفسير "بقلب" فعل المفارقة، فتحت تأثير الإشارات أو تصادم الرسالة مع السياق، يتخلى القارئ عن قبول المعنى السطحي الذي هو مدح للكرم ويحوّله إلى ذم له، وبذلك يبلغ مأرب صاحب المفارقة.

التحليل:

وسنقوم بتحليل هذه القصيدة تحليلاً نرجو أن يكون مقنعاً لتبرير قراءتنا هذه. وعلى الرغم من أننا قد حاولنا في هذا التحليل ألا نركز على ربط القصيدة بسيرة الخطيئة، وأن نركز بالدرجة الأولى على النص بغض النظر عن قائله، فلا نستطيع أن نزعج أن قدراً معيناً من معرفتنا بسيرة الخطيئة وشعره لم يتسرب - ولو دون وعي - إلى هذا التحليل. ما نستطيع زعمه هو أن قراءتنا الجديدة لهذه القصيدة - منفصلة عن الخطيئة - قراءة صحيحة أو قوية أو على أسوأ تقدير مشروعة، أما إذا ربطنا القصيدة بالخطيئة فلا شك لدينا في صحة قراءتنا إياها.

أ - المقطع/المشهد الأول (الأبيات من 1-44)

لعل أهم ما يلفت الانتباه في هذا المقطع كونه مشحوناً بصفات للأعرابي وأهله هي أبعد ما تكون عن صفات الرجل الكريم، أو الرجل الذي يتوخى من القيام بفعل الكرم، أو الرجل القادر على القيام به حتى وإن لم يكن الكرم من سجاياه، فهناك الجوع القاتل، والإرمال، والعزلة المكانية والنفسية، والاستيحاء من الناس، وشراسة الطباع، والحفاء، والعري، والحرمان. ونحن نعلم أن صورة الكرم في كثير من شعرنا العربي هي أنه إنسان اجتماعي يحب الناس ويأنس بهم، ولا يستوحش منهم، بل ينزل وسط البيوت، وعلى قارعة الطريق، وفي المناطق المرتفعة من الأرض، ليكون على مرأى من الوافدين والطارقين. ولأن الشواهد الشعرية على هذه الصورة أكثر من أن تحصى هنا، فسنكتفي بإيراد الأبيات المختارة التالية:

غشى الطريق بقبتي ورؤاقتها
وأحل في قبب الربى فأقيم¹
وسط البيوت لكي يكون مظنة
من حيث توضع جفنة المسترقد²
ولست بحلال التلال مخافة
ولكن متى يَسْتَرْفِدِ القوم أرفد³
وإذا ما حدث وأقام الكريم بعيداً عن المنازل، وكان الوقت
ليلاً، فإنه يضع علامات وأمارات حول بيته؛ ليهتدي إليه الطارقون،
فهناك على سبيل المثال النار التي تتقد - نار القرى - وهناك
الكلاب التي تهدي الأضياف الذين يستنبحوها، كما يتضح من
الآبيات التالية:

حضات له ناري فأبصر ضوءها
وما كاد لولا حضأة النار يصير
دعته بغير اسم هلم إلى القرى
فأسرى ييوع الأرض والنار تزهـر⁴
فلما سمعت الصوت ناديت نحوه
بصوت كريم الجد حلو شمائله

-
- 1 أبو تمام: الحماسة، تحقيق عبد الله عسيلان (الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود 1981م)، مج2، ص 255.
 - 2 ابن قتيبة: كتاب المعاني الكبير، (بيروت: دار الكتب العلمية 1984م)، ج1، ص 409.
 - 3 المصدر نفسه: ص 409.
 - 4 أبوتمام: الحماسة، مج2، ص 409

فأبرزت ناري ثم أثبت ضوءها

وأخرجت كلبتي وهو في البيت داخله¹

أما بطل هذه القصيدة فلا يملك شيئاً من مظاهر القرى، فهو مستوحش من الناس، يحب العزلة التي اختارها وينعم بها، لذا فهو يقيم في صحراء مجهولة مضللة لا سبيل إلى الوصول إليها، فهي بعيدة كل البعد عن الطراق والعابرين. ثم هو لا يملك من علامات القرى شيئاً، فلا نار تتقد ولا كلب ينبع، على الرغم من أن طروق الضيف له كان ليلاً. وبطل القصيدة لا يظهر شيئاً من البشر بالضيف ولا البشاشة له ولا الترحيب به، على الرغم من أن هذه الأمور كانت من أساسيات القرى والضيافة في المجتمع العربي كما تصورها لنا كثير من أخبار الكرم العربي وأشعاره².

وصورة الحرمان التي صورت بها هذه الأسرة صورة تثير الشفقة في نفوسنا، فهذه الأسرة الجائعة المحرومة هي من أكثر الناس حاجة إلى الطعام والكساء، لذلك فهي آخر من يطلب منها القيام بفعل الكرم، بل لعل الضيف يرحل عنها بمجرد اكتشافه هذه الحالة الرثة التي وجدها فيها. وهنا نتساءل كما تساءل ناصف، لماذا اختار الشاعر أن يصور هذه الأسرة في هذه الصورة البائسة؟ ألم يكن في مقدوره إظهارها في صورة أحسن من هذه قليلاً؟ قد يقال: إن الغنى ليس ضرورياً للإنسان لكي يصبح كريماً، بل إن الكرم ليصبح أقوى منزلة إذا كان المضيف ليس غنياً، كما هو واضح من قول الشاعر:

1 المصدر نفسه: ص 409.

2 انظر: مرزوق بن تنباك: الضيافة، ص 46-50.

ولم يكن أكثر الفتيان مالاً

ولكن كان أرحبهم ذراعاً¹

لكن هذه الإجابة - على الرغم من مشروعيتها - ليست مقنعة في نظرنا، فالشاعر في البيت السابق يقر بأن ممدوحه كان يمتلك قدراً من المال يمكنه من القيام بفعل الكرم، حتى وإن لم يكن أكثر الناس مالاً. لكن الأمر بالنسبة لهذه الأسرة البائسة ليس هو قلة المال أو تواضع الحال بل انعدام المال تماماً وسوء الحال على الدوام.

لذلك نعتقد أن الشاعر قد أراد عن طريق المبالغة في هذا التصوير البائس لهذه الأسرة أن يظهر مدى قسوة الأعراف القبلية المتعلقة بفعل الكرم، التي تقضي بأن يقوم كل فرد من أفراد المجتمع بفعل الكرم هذا، بغض النظر عما إذا كان في مقدوره القيام به أو لا. وهو إن لم يقيم به، فليتحمل تبعه ذلك: الهجاء والذم.

ب - المقطع/المشهد الثاني (الأبيات من 5-9)

في هذا المشهد نجد أن الأعرابي يصاب بالفزع عند رؤيته الشبح الذي قدم إليه، فما سبب هذا الخوف والفزع؟ أهو تخوف الأعرابي من كون هذا الشبح قاطع طريق، أو فاتكاً يريد به سوءاً كما يعتقد أغلب الدارسين؟

الحقيقة أن هذا السبب يبدو من وجهة نظرنا ضعيفاً جداً؛ فهذا الأعرابي الذي فضل أن يعيش في هذه الصحراء المقفرة المنعزلة وهو يعلم سلفاً ما يحيط به من أخطار، لم يكن ليخيفه هذا الشبح كائناً من كان، فقد أكسبته هذه الحياة التي اختار أن يحياها مناعة ضد كل المخاطر، فهو شبح يعيش بين أشباح. ثم ما الذي يدعو قاطع الطريق أو

1 أبوتمام: الحماسة، مج2، ص 266.

الفتاك إلى استهداف هذا الأعرابي بالذات، وهو لا يملك شيئاً يقتات به هو وأسرته، ناهيك عن امتلاكه مالا يغري قطاع الطريق بسرقة.

لذلك نعتقد أن ما أخاف هذا الأعرابي وأذهله إنما كان رؤيته إنساناً، بغض النظر عن كون هذا الإنسان قاطع طريق أو فاتكاً أو ضيفاً. فهذا الأعرابي كان كما نعلم أخا جفوة، مستوحشاً من الإنس، شرس الطباع، صعلوكاً بمعنى من المعاني لا يأنس إلا في وحدته، ولا يقر له بال إلا في عزله وبعده عن الناس وعندما تبين له أن الطارق يريد القرى أصيب بهم وحزن شديدين، لا لأنه لا يملك ما يقدم لهذا الضيف، بل لأنه كان يخشى الذم والمجاء.

أما تقدم الابن نفسه طعاماً للضيف، فهو في اعتقادنا استغلال رائع من الشاعر لقصة سيدنا إبراهيم مع ابنه إسماعيل عليهما السلام؛ فقد وظف الشاعر هذه القصة في نصه توظيفاً فنياً خدمه لإيصال فكرة رئيسة ومهمة كما سنرى على الرغم من استخفاف بعض الدارسين بهذا التوظيف، عندما قال أحدهم: "وهو [الخطيئة] إذ يقتبس لابنه من قصة إسماعيل مع أبيه إبراهيم عليهما السلام، لا يحسن الاقتباس ولا ينزله فيما يشبهه أو يضاهيه. لقد كان ما كان من إبراهيم وإسماعيل عن وحي من الله، فلم يكن لهما بد من أن يمضيا، والأنبياء لا يعصون الله ما أمرهم ويفعلون ما يؤمرون. أما ما كان من الأب وابنه فعن صنعة غير محكمة، وفي مقام لا يستساغ ذوقاً أن يكون فيه، إلا بين من يأكلون لحوم البشر"¹

وعلى سبب استخفاف بعض الدارسين بهذا التوظيف واستهجانهم إياه هو أنهم نظروا إليه عن طريق فهمهم هذه القصيدة فهماً سطحياً ظاهراً، وكان لابد لهم من أن يصلوا إلى هذه النتيجة.

أما نحن فنعتقد أن الشاعر لم يكن - حقيقة - ليجهل الفرق بين الموقفين، ولكنه أراد أن يصور عن طريق هذا الاقتباس - بطريقة ساخرة ومبالغ فيها بالطبع - مدى قوة الأعراف القبلية الخاصة بفعل الكرم وقسوتها، وكيف أنها كانت ملزمة ومطاعة، تماماً مثل الأوامر الإلهية التي يجب أن تنفذ أو أن يلتزم بها دون مساءلة أو تردد. فهذه الأعراف القبلية لها من القداسة في مجتمع الشاعر ما للأوامر الإلهية، وكأنها لم تكن من صنع البشر. وهذه المقابلة (المفارقة) بين الأعراف القبلية والأوامر الإلهية هي التي اتكأ عليها الشاعر كثيراً ليعبر عن عدم ارتياحه لهذه الأعراف القبلية، وامتعاضه منها، بل حتى سخريته بها، خاصة عندما تحيل الإنسان إلى أكل للحوم البشر. ومن يفكر في ذبح الابن؟ إن الأب. وبمجرد التفكير في هذا الأمر يثير في نفوسنا الاشمئزاز والرعب، دع عنك القيام به أو المشاركة فيه.

ج - المقطع/المشهد الثالث (الأبيات من 10 - 16)

هذا المقطع يثير عدداً من التساؤلات: فإذا كان الشاعر يريد - حقيقة - امتداح الأعرابي بالكرم، فلماذا جعل انفراج الموقف يتم عن طريق المصادفة، الأمر الذي يقلل كثيراً من دور الأعرابي في القيام بفعل الكرم، وبالتالي في التقليل من امتداحه به؟ فالمصادفة هنا هي الكريمة وليس الأعرابي. ثم ما الذي جعل الشاعر يلجأ إلى الصيد وسيلة يتخذها الأعرابي كرمًا لضيافته؟ فمن خلال اطلاعي على أدبيات الكرم العربي وأشعاره، لم أجد - ولو مرة واحدة - أن فعل القرى قد تم بهذه الوسيلة، مهما كان المضيف معدمًا. ففي أسوء حالات العدم، نجد أن المضيف قد يقوم "بفصد عروق راحلة الضيف،

ويستخرج بعض دمها ويطحخه للضيف"، وقد: ينحر الضيف له فيطعمه لحمها ويعدده العوض¹

وهناك سؤال آخر يثيره هذا المقطع، وهو لماذا ركز الشاعر على مشهد الدماء، كما يتضح من قوله: "ألا إنه منها إلى دمها أظما"، وقوله: "ويا بشرهم لما رأوا كلمها يدمي؟" فهذا المشهد الدموي الذي يثير في نفوسنا النفور من هذا الأعرابي وأهله الذين أحالتهم هذه الأعراف القبلية المتعلقة بالكرم إلى ما يشبه مصاصي الدماء، كان - ويا للمفارقة - مصدر بشر وابتهاج وسرور لهذا الأعرابي وأهله.

ثم لماذا جعل الشاعر هذا الأعرابي يمهل قطع حمر الوحش إلى أن ارتوت، ولم يسدد سهمه إليها وهي في طريقها إلى الماء، أو أثناء شربها الماء، على الرغم من أنه قد يخاطر بمرها؟ ثم ما الذي جعل الشاعر يختار هذه النحوص أو الأتان الشابة المرضع ليجعلها هدفاً لسهم الأعرابي؟ ألم يكن في مقدوره أن يجعل هذا الهدف مسحلاً سميناً، ولن يؤثر ذلك مطلقاً على فعل الكرم الذي قام به الأعرابي؟

هل يمكن القول إن الشاعر أراد من كل هذا أن يصور مدى جناية الكرم وأعرافه وتقاليده القبلية ليس على الإنسان فقط، بل حتى على الحيوان؟²

1 مرزوق بن تبتاك: الضيافة، ص 64.

2 لاحظ بعض الدارسين أن حمار الوحش كان يستخدم في الشعر الجاهلي رمزاً للإنسان، فبقاؤه وحياته ترمز لبقاء الإنسان وحياته، أما قتله فيرمز إلى موت الإنسان. [انظر: فضل بن عمار العماري، "المنية والأمنية: فكرة الموت في الشعر الجاهلي" مجلة جامعة الملك سعود، الآداب (1)، مج 6 (1994م)، ص 38 - 39]. فإذا قبلنا هذه القيمة الرمزية ووظفناها في هذه القراءة، فإن قتل حمار الوحش - وهو رمز للإنسان - في هذه القصيدة من أجل قرى (إحياء) الضيف قد يمثل بعداً آخر من أبعاد المفارقة في هذه القصيدة.

فهذا الأعرابي وإن مكنته المصادفة من عدم التضحية بآبائه وتقديمه طعاماً للضيف، فإن هذه الأعراف القبلية لم تمكنه من الرأفة بهذه الأتان التي خرت صريعة سهمه، ومن الشفقة بوليدها الذي فقد المصدر الرئيس لبقائه: الأم.

هذا على الرغم من أن الأعرابي كان يمتلك في داخله مثل هذه الشفقة والرأفة الإنسانيين، بدليل أنه لم يرد قتل هذه الحمر - أو بعضها على الأقل - وهي عطشى. لكن هذه الشفقة الإنسانية التي أبداهها الأعرابي لم يكن بمقدوره الالتزام بها؛ لأنه كان - تحت وطأة تقاليد الكرم - أشبه "بالمحدر" أو المدفوع دون شعور لكي "يتقي الذم بالقرى"¹.

لذلك فاستبشار الأعرابي وأهله بهذا الصيد لم يكن - حقيقة - استبشاراً مصدره حصولهم على ما يمكنهم من القيام بفعل الكرم، بقدر ما كان استبشاراً بسلامتهم من هجاء الضيف لهم وكسب حمده وثنائه. وهم مع ذلك - وهذا منتهى السخرية - لم يخسروا شيئاً، بل على العكس من ذلك تهيأت لهم فرصة الطعام مع الضيف، لكننا ندرك تماماً أن الكرم ليس سحبة من سحايها هذا الأعرابي، ولا يمثل قيمة من قيمه، بل كان مرغماً مجبراً على الترحيب بهذا الضيف وقرائه.

أما البيت الأخير الذي يصور أثر القرى في نفس فاعل القرى ونفس ضيفه، فيمثل مشهداً تقليدياً اعتاد أكثر أصحاب قصص القرى

1 صلاح عبد الحافظ: الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره: دراسة نقدية نصية، (القاهرة: دار المعارف 1982م)، مج1، ص 131. والباحث هنا يناقش ظاهرة غياب الشفقة في التعامل مع الحيوان الذي يقدم قرى للضيف في الشعر الجاهلي بعمامة وفي قصيدة عمرو بن الأهمم بخاصة.

الشعرية التي تجيء على سنة هذه القصيدة أن يحنوا به قصصهم¹، وقد أورده الشاعر هنا ليحكم تعمية أسلوب المفارقة الذي وظفه في قصيدته.

أهداف المفارقة:

نظراً لما تنطوي عليه المفارقة من توبيخ وازدراء وسخرية، فقد عدها بعض الدارسين "أثمن سلاح، وأكثر أداة فعالة للهجاء"². فهل كان هدف الشاعر من توظيف أسلوب المفارقة في قصيدته هذه هو فقط السخرية من الأعراف القبلية الرسمية المتعلقة بفعل الكرم، وتوبيخ من يفرضونها على المجتمع؟ ربما كان هذا الهدف من أهم الأهداف التي من أجلها وظف الشاعر هذا الأسلوب، لكنه في اعتقادنا لم يكن الهدف الوحيد، فهناك على الأقل هدفان رئيسان آخران قد تحققا عن طريق هذا التوظيف: أحدهما فني، والآخر فكري أو رؤيوي.

أما الهدف الفني فيمكن في إدراك الشاعر حقيقة أدبية مهمة مؤداها أن علو قيمة أي نص شعري منوط بابتعاد هذا النص عن التقريرية والمباشرة، وهذه حقيقة كان يعيها كثير من نقادنا العرب القدامى، وخاصة من يؤيد الغموض الفني في الشعر منهم، فقد صرح عبد القاهر الجرجاني - على سبيل المثال - بأن الجميع مجمع على "أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح"³، وامتدح ابن الأثير أسلوب التوجيه في الشعر واعتبره دليلاً على "براعة الشاعر

1 ناصف: القصة، ص 33.

2 انظر: J.A. Cuddon A Dictionary of Literary Terms (New York: Penguin BOOK:ltd 1982) p. 339.

3 عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية وفاتر الداية، (دمشق: مكتبة سعد الدين 1987)، ص 108.

وحسن تأتيه"¹. ومن الأساليب المتلوية الأخرى التي احتفي بها كثيراً الأساليب التالية: التوجيه، الإهام، والتورية، والمدح، بما يشبه الذم، والذم بما يشبه المدح، والتعمية، والرمز... إلخ.

والسبب في تفضيل هذه الأساليب يكمن في كونها تضيف على النص الشعري مسحة من الغموض الفني الجميل الذي يجعل من اكتشاف القارئ معناه أمراً متمنعاً أو ممطولاً، كما يقول الصابئ: "وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد ماطلة منه وغوص منك عليه"². وهذا التمتع وهذه الماطلة هما من أهم خصائص النص الشعري العالي المكانة الذي يجد فيه قارئه متعة كبيرة لا يجدها في غيره من النصوص المباشرة، فمعلوم أن "المتعة التي نحصل عليها من الشعر الواضح تتضاءل أمام متعة الشعر الذي نشارك في إبداعه بالمكابدة والمعاناة في كشف معناه وبالأحرى في تشكيل معناه"³.

وفي اعتقادنا أن شاعرنا قد حقق - من خلال توظيفه أسلوب المفارقة - لقصيدته قدراً كبيراً من الصنعة الفنية ضمن لها الخلود ومكنها من أن تكون نصاً شعرياً ثرياً دائماً العطاء، وما هذه القراءة التي قمنا بها إلا ثمرة من ثمرات هذه الصنعة الرائعة.

أما الهدف الفكري أو الرؤيوي فيكمن في كون الشاعر قد اختار أسلوب المفارقة لبناء - أو لإعادة بناء - حقيقة قيم الكرم والكرم في

1 ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد (بيروت: المكتبة العصرية 1990م)، ج1، ص 52.

2 إبراهيم بن هلال الصابئ: رسالة في الفرق بين المترسل والشاعر، تحقيق محمد عبد الرحمن الهدلق، في: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، (جدة: النادي الأدبي الثقافي بجدة 1990م) مج1، ص 595.

3 عبد الرحمن محمد القعود: الوضوح والغموض في الشعر العربي القديم. (الرياض: مطابع الفرزدق التجارية 1910م)، ص 255.

بمجتمعه، وذلك عن طريق إحداث شيء من التوازن بين القيم والمشاعر المتناقضة أو المختلفة التي وردت في قصيدته¹، فقيم الكرم التي سخر منها الشاعر لا تمثل في واقع الأمر القيم الحقيقية التي كان كل فرد من أفراد المجتمع يؤمن بها أو يقرها، إنما تمثل فقط قيم شريحة صغيرة من ذلك المجتمع - ربما كانت شريحة الأغنياء والسادة -، أما بقية أفراد المجتمع ممن فيهم الشاعر والأعرابي بطبيعة الحال فلا تمثلهم هذه القيم ولا يمثلونها، ومع ذلك فهم مرغمون على الالتزام بها؛ لذلك فقد أراد الشاعر أن يقدم في قصيدته هذه القيم المسكوت عنها التي يؤمن بها جنباً إلى جنب مع هذه القيم المعلن عنها التي يرفضها أو يرفض كثيراً منها. ونحن نعلم جيداً أن كثيراً من أفعال الكرم والضيافة في مجتمع الشاعر كانت تتم من منطلق "اتقاء الذم بالقرى"، وليس عن إيمان راسخ من فاعل الكرم بأعراف القرى وتقاليده المعلنه، فالدكتور مرزوق بن تنباك يقسم في دراسته السالفة الذكر فئات المجتمع العربي القديم إلى ثلاث فئات، لكل واحدة منها قيم خاصة بها حول الضيافة والكرم:

- 1- فئة قليلة تتبنى - حقيقة - أعراف الكرم وتقاليده المعلنه، وتضحى في سبيلها بكل غال ونفيس.
- 2- فئة كثيرة - بل عامة المجتمع - تقرى الضيف بعسر، وتقبل أقامته على مضض، ولكنها لا تتنكر للعرف الاجتماعي ولا ترفضه.

1 يعد الناقد (I.R. Richards) من أوائل من أشار إلى هذا التوازن الذي تحققه المفارقة بين المواقف والقيم المتعارضة في النص الشعري الذي توظف فيه. انظر: (M.H. Abrams A Glossary of: Literary Terms (New York: holt Rinehart and Winston Inc. (1998) p. 49

3- فئة ثلاثة قليلة كقلة الفئة الأولى تعلن بغضها للضيف، وتبخل بخلاً شديداً عليه¹.

فهل وفق شاعرنا عبر توظيفه أسلوب المفارقة في قصيدته هذه في إحداث مثل هذا التوازن بين هذه القيم المختلفة التي كانت تؤمن بها - حقيقة - فئات المجتمع هذه؟ نظن أنه فعل.

1 مرزوق بن تنباك: الضيافة، ص 112.



